

GUSTAVO ROSAS AUGUSTO LARANJA

BILDBESCHREIBUNG E A CENA CONTEMPORÂNEA:
ASPECTOS DA DRAMATURGIA TARDIA DE HEINER MÜLLER

Tese apresentada como requisito parcial para
a obtenção do título de Doutor em Letras,
Área de Concentração em Estudos Literários,
Programa de Pós-Graduação em Letras,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

CURITIBA

2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de tese do doutorando GUSTAVO ROSAS AUGUSTO LARANJA para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo assinados PAULO ASTOR SOETHE, SUSANA KAMPPF LAGES, JOSÉ PEDRO ANTUNES, PAULO VENTURELLI e LUCI MARIA COLLIN LAVALLE argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese:

“BILDBESCHREIBUNG” E A CENA CONTEMPORÂNEA: ASPECTOS DA DRAMATURGIA TARDIA DE HEINER MÜLLER

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
PAULO ASTOR SOETHE		APROVADO
SUSANA KAMPPF LAGES		aprovado
JOSÉ PEDRO ANTUNES		aprovado
PAULO VENTURELLI		Aprovado
LUCI MARIA COLLIN LAVALLE		APROVADO

Curitiba, 18 de dezembro de 2009.

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora

Profª Drª Maria José Foltran
Coordenadora
Matrícula SIAPE: 0344084

Às minhas meninas

AGRADECIMENTOS

A Paulo Soethe, pela sensibilidade e atenção com que procedeu à leitura do texto e orientou a realização deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida que viabilizou um período de dedicação exclusiva à pesquisa.

A meus alunos, pelas discussões que colaboraram para o desenvolvimento deste estudo.

A meus colegas professores, com quem divido o desafio de reunir docência e pesquisa em um mesmo dia a dia.

A Luci Collin Lavallo e Walter Lima Torres, professores avaliadores do texto em sua etapa de qualificação.

A meus pais e minha família, que sempre souberam entender as idiossincrasias de um pesquisador.

A Eloisa, cuja vontade de realizar me inspira a cada dia.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar aspectos da dramaturgia tardia de Heiner Müller, com foco em um texto específico: “Descrição de Imagem” [Bildbeschreibung]. A análise será feita à luz do conceito de “cena contemporânea”, tal qual proposto pelo encenador e teórico brasileiro Renato Cohen. Na definição do conceito, segue-se um critério programático e não puramente cronológico. Do ponto de vista metodológico, inicialmente, busca-se definir a cena contemporânea a partir de uma avaliação da bibliografia pertinente. Além do trabalho teórico de Cohen, a reflexão de outros estudiosos e artistas, como Umberto Eco e John Cage, será útil nesse processo. Em seguida, um exame da colaboração entre Heiner Müller e o encenador norte-americano Robert Wilson procura apontar afinidades entre a produção tardia do dramaturgo alemão e o conjunto de princípios e procedimentos composicionais que a chamada cena contemporânea prevê. Na análise, desempenham um papel central as noções de justaposição, de não redundância e de simultaneísmo. Por fim, o trabalho busca oferecer uma leitura de “Descrição de Imagem”, obra representativa da dramaturgia tardia do autor alemão. Complementam o estudo um excursus a respeito de duas encenações do texto, produzidas no Brasil, e entrevistas realizadas com Paulo Goya e Lenerson Polonini, os encenadores responsáveis pelas montagens.

Palavras-chave: Müller, Heiner; Descrição de Imagem [Bildbeschreibung]; Wilson, Robert; Teatro Pós-Moderno; Cena Contemporânea.

ABSTRACT

The main goal of this study is to offer an analysis of Heiner Müller's late dramaturgy, with an emphasis on a specific work – "Explosion of a Memory" [Bildbeschreibung]. The analysis will be carried out in the light of the concept of the "contemporary stage", advanced by the Brazilian stage director and theoretician Renato Cohen. In defining the concept, a programmatic rather than purely chronological criterion is followed. From the methodological standpoint, firstly an attempt is carried out to define the concept based on an evaluation of the relevant bibliography. In addition to the theoretical work of Cohen, the reflections of other scholars and artists, such as Umberto Eco and John Cage, will be useful in the process. Next, an examination of the collaboration between Heiner Müller and Robert Wilson aims at pointing out the affinities between the late works of the German playwright and compositional principles and processes that the concept of the contemporary stage entails. In the analysis, notions such as juxtaposition, non-redundancy, and simultaneity play a key role. Lastly, the study offers a reading of "Explosion of a Memory", a work characteristic of the German playwright's last phase. An excursus discussing two Brazilian productions of the work complements the study, followed by the transcription of interviews conducted with Paulo Goya and Lenerson Polonini, the directors responsible for the productions.

Keywords: Müller, Heiner; Explosion of a Memory [Bildbeschreibung]; Wilson, Robert; Postmodern Theater; Contemporary Stage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 CARACTERIZAÇÃO DA CENA CONTEMPORÂNEA.....	17
1.1 A definição do conceito.....	18
1.2 O papel do leitor e a mobilidade do material.....	21
1.3 O conflito como valor.....	27
1.4 Contra a redundância: em busca do texto plural e dialógico.....	33
1.5 O papel da imagem na ativação de significados.....	41
2 A COLABORAÇÃO MÜLLER-WILSON.....	46
2.1 Robert Wilson: simultaneísmo e disjunção.....	46
2.2 Histórico da colaboração.....	54
2.3 O papel do texto nas montagens em colaboração.....	62
3 A ESCRITURA DRAMATÚRGICA MÜLLERIANA.....	67
3.1 Caminhos da dramaturgia: dois paradigmas.....	67
3.2 A virada pós-moderna: Brecht encontra Artaud.....	75
4 DESCRIÇÃO DE IMAGEM À LUZ DA CENA CONTEMPORÂNEA.....	84
4.1 O problema da écfrase: os limites entre a literatura e as artes visuais.....	86
4.2 Um movimento pendular: descrição e consciência.....	90
4.3 A movimentação interminável: a explosão de uma lembrança.....	96
4.4 O simultaneísmo em <i>Descrição de Imagem</i>	105
4.5 O erro como <i>coup de théâtre</i>	109
4.6 A reversão de papéis: o observador questionado.....	113
CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS.....	121
OBRAS CONSULTADAS.....	126
EXCURSO: DUAS MONTAGENS BRASILEIRAS.....	132
ANEXOS.....	137
Paulo Goya: “São palavras que estão ali”.....	137
Lenerson Polonini: “A obra de Müller oferece total liberdade ao criador”.....	142
Descrição de Imagem [<i>Bildbeschreibung</i>].....	145

INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa procurarei discutir aspectos da dramaturgia tardia do autor e encenador alemão Heiner Müller, a partir de um exame aprofundado de uma obra específica: *Bildbeschreibung* (*Descrição de Imagem*¹), escrita entre meados dos anos 1970 e 1984, e publicada originalmente em 1985.² A análise da peça em questão permite que se estabeleçam relações entre a obra do dramaturgo e elementos da cena contemporânea, a ser definida de modo detalhado no decorrer deste estudo.

Será essencial definir as particularidades da cena contemporânea, uma vez que seus pressupostos nortearão a discussão de elementos da dramaturgia tardia de Müller e, em especial, do texto em estudo. Assim, serão abordados:

(1) O papel renovado que a dramaturgia associada à nova cena atribui ao leitor, tendo em conta as inovações formais introduzidas por seus criadores, tais como a mobilidade do material, sempre aberto a manipulações e reordenamentos (ECO, 1997).

(2) A postulação do conflito como valor, detalhando e ilustrando o princípio do simultaneísmo e a técnica da justaposição, mecanismo de organização sintática que caracteriza as peças discutidas. Será de especial relevância a discussão do espelhamento desse conflito em dois planos distintos: um conflito temático, evidenciado no plano do conteúdo, que nos remete a outro, identificável no plano da forma por meio de processos de construção determinados.

(3) O questionamento do textocentrismo, princípio segundo o qual o texto teatral deveria atuar como eixo norteador de todas as decisões criativas na concepção do espetáculo, em detrimento da diversidade e da riqueza de expressão dos demais sistemas significantes.

¹ Doravante a menção ao título da obra será feita por meio da abreviação *DDI*.

² As obras completas do autor, hoje publicadas pela editora alemã Suhrkamp, alcançam 12 volumes, entre peças originais, adaptações, textos em prosa, poesia e textos de intervenção. Já existe edição brasileira de *DDI*, em tradução de Christine Roehrig e Marcos Renaux, recolhida em MÜLLER (1993, p. 153). Visando a facilitar o acesso ao leitor brasileiro, comentários a respeito do texto serão feitos com referência à edição brasileira da obra.

(4) Por fim, o papel da imagem, elemento potencialmente polissêmico que sugere novas formas de considerar a própria experiência cognitiva de recepção das obras.

Com o intuito de relacionar a produção de Müller aos princípios da cena contemporânea, será discutida a colaboração do dramaturgo alemão com o encenador norte-americano Robert Wilson. O simultaneísmo e a disjunção, dois aspectos relevantes para a discussão, voltarão a ser abordados, de modo mais aprofundado, no que concerne mais especificamente ao trabalho conjunto dos dois artistas. O histórico da colaboração, detalhado no capítulo 2, poderá evidenciar a relevância que a interação com Wilson teve para o desenvolvimento da dramaturgia de Müller a partir de 1980, na medida em que o texto teatral, recorrentemente incorporado a uma massa textual heterogênea, assume novas configurações.

Passo importante será, no entanto, a consideração dos elementos que definem a virada na produção mülleriana já a partir dos anos 1970. Tal virada remete de fato a duas circunstâncias: a intensificação dos conflitos com o aparelho de censura da RDA, a antiga Alemanha Oriental, e a crescente divulgação da obra de Müller no exterior. Evitarei avançar a discussão em termos do conceito de “pós-moderno” ou “pós-dramático”, por acreditar que tal encaminhamento implicaria em etapas operatórias específicas. Aqui, a obra tardia de Müller, no exemplo de *DDI*, será analisada com base no conceito de “cena contemporânea” proposto por Renato Cohen (2006). Em uma leitura contrastiva, serão justapostas duas vias de construção textual, exemplificadas em dois textos de Müller: *Filoctetes* e *Margem Abandonada / Medeamaterial / Paisagem com Argonautas*. Cada obra sugere um modo específico de incorporação de textos clássicos na construção de novos materiais. Espera-se que a análise da segunda obra possa evidenciar traços peculiares à dramaturgia mülleriana tardia.

O apontamento das particularidades da escritura de Müller em seu último período, se acredita, preparará o leitor para o capítulo 4, no qual se procederá a uma análise pormenorizada de *DDI*. A leitura obedecerá a tradicional segmentação do texto em cinco seções, endossada pela maior parte dos estudos críticos dedicados à obra. De modo a facilitar o acompanhamento da exposição, o texto integral da peça se inclui entre os anexos ao final do trabalho. Também complementam este estudo a

transcrição de depoimentos colhidos junto a dois encenadores do texto entre nós, Paulo Goya e Lenerson Polonini, e uma breve nota a respeito das montagens.

HEINER MÜLLER: UM BREVE PANORAMA BIOGRÁFICO

O dramaturgo saxão Heiner Müller (1929-1995) é reconhecido como um dos principais nomes da literatura dramática do século 20. No Brasil, embora uma vanguarda relativamente bem informada desde cedo tenha se interessado pelo vigor e complexidade da escrita mülleriana, ainda é escasso o material bibliográfico disponível a respeito do dramaturgo. Nesse sentido, acreditamos, serão de grande utilidade as referências apontadas ao final deste trabalho, no sentido de orientar os interessados em relação à fortuna crítica, tanto em língua alemã, como em inglês e português.

A infância do dramaturgo transcorreu em tempos de barbárie: o fascismo assolava a Alemanha, país no qual aqueles que não endossavam o estado de coisas estavam destinados ao extermínio ou ao isolamento. O pai de Müller, social-democrata em um país tomado pela ideologia nacional-socialista, chegou a ser preso e encaminhado a um campo de concentração. A prisão do pai, em 1933, marcou profundamente o dramaturgo, pois, menino, se viu a realizar o seu primeiro grande ato de traição: “Depois eles apareceram na porta. Piscando, vi apenas a sombra dos dois homens um tanto corpulentos da SA e no meio, pequenina, a sombra de meu pai; fingi que estava dormindo, mesmo quando meu pai me chamou pelo nome” (MÜLLER, 1997, p. 23).³ A experiência do isolamento que marcou a infância do autor viria a se fazer presente em obras de sua maturidade artística.

Ao final da guerra, tendo sobrevivido aos horrores do campo de concentração, o pai se tornaria prefeito do município de Frankenberg, de onde acabaria novamente removido, dessa vez por incompatibilidades com o regime socialista que se instalara após o fim da guerra, para ser expatriado para o lado ocidental.

³ As *Sturmabteilungen* eram grupos de assalto, paramilitares, associados ao Partido Nazista.

O jovem, leitor contumaz, acumulou uma ampla erudição, que mais tarde informaria seus textos de modo bastante singular. Hoje assiduamente estudado na academia, Müller não chegou a frequentar a universidade. Sua verdadeira formação universitária parece ter sido adquirida na atividade como crítico, exercida desde cedo, a partir de sua mudança da Saxônia para Berlim. Vale lembrar que a RDA era, desde o seu surgimento ao final da guerra, um território ocupado. As forças soviéticas controlavam a gestão das instituições, entre elas as responsáveis pela reorganização da vida cultural no país recém-fundado. Data desse momento a criação de órgãos e associações que iriam exercer um duplo papel na produção cultural: o de assegurar a viabilidade econômica das iniciativas e, mais problemático, o de buscar encaminhar a produção conforme a linha estético-política imposta pelas instâncias de poder.

A fundação da Liga Cultural para a Renovação da Alemanha fazia parte desse programa. O fato de, já no ano do estabelecimento legal da RDA como país, ser tomada a decisão de criação da Liga é sintomático da relevância concedida à cultura pelo regime socialista. O órgão dispunha de mecanismos de fomento à produção de novas obras e à montagem de espetáculos. A partir de 1954, são estabelecidas as bases para a criação dos chamados Clubes da Inteligência, cujo propósito, segundo o discurso oficial, era o de promover o debate crítico e aperfeiçoar o processo de difusão da cultura pelo país. O exercício da capacidade crítica era, em última instância, condicionado pelas circunstâncias que cercavam a atividade criadora em um país sob regime de exceção.

A Liga Cultural tinha, além disso, seu próprio veículo de divulgação, a revista mensal *Sonntag*, na qual Müller militou como crítico a partir de 1950. Sua atividade na *Sonntag*, como em outros veículos, teve papel decisivo em sua formação. A Associação Alemã de Escritores, fundada em 1950, possuía também sua própria revista, a *neue deutsche literatur*. Em razão de seus conflitos com os censores, Müller seria futuramente expulso da Associação, tendo prestado, no entanto, com regularidade, sua contribuição a seu órgão informativo. Além de participar da direção artística da Associação, o dramaturgo assumiu postos em instituições como o Teatro Maxim Gorki e o Theater am Schiffbauerdamm, ocupado pelo Berliner Ensemble, grupo dirigido por Bertolt Brecht.

Como se vê, era expressivo o investimento feito no setor cultural, proporcionando relativa estabilidade material a artistas e intelectuais associados às instituições culturais. Essa estabilidade propiciada pelo regime tinha seus corolários, entre eles a sujeição às imposições dos censores. Como atestam documentos recolhidos nos arquivos da RDA, Müller se beneficiou da estrutura viabilizada pelo Estado. Em 1959, para mencionar um documento que atesta o acima afirmado, um representante do Departamento de Teatro do Ministério da Cultura da RDA encaminhou ao dramaturgo correspondência solicitando a devolução de 1.500 marcos alemães, como penalidade pelo não-cumprimento de cláusulas contratuais: “Lamentamos profundamente esse passo, mas não nos sentimos autorizados a bloquear o dinheiro do Estado por tanto tempo, e sem expectativa de retorno” (MÜLLER, 1997, p. 277). Sem o apoio material garantido pela estrutura de poder, é possível concluir, o dramaturgo não teria tido condições de produzir sua obra tal qual a conhecemos hoje.

No entanto, a ambivalência sempre marcou a relação do dramaturgo com as instâncias de poder da RDA. Quando da expatriação do cantor e compositor popular Wolf Biermann, por conta de seus embates com o regime, Müller, juntamente com outros intelectuais proeminentes, assinou um manifesto contrário à decisão de banimento tomada pelo governo. Por conta de problemas com a censura quando da montagem de seu texto *A Repatriada ou A Vida no Campo*, chegou a ser expulso da Associação Alemã de Escritores. Apenas o crescente reconhecimento internacional viria a flexibilizar a posição do regime, assegurando a Müller privilégios que, posteriormente, seriam alvo de críticas ferozes.

A condição de autor privilegiado, atuante dentro de um contexto político de exceção, não deixará de ser levantada pelas escolas críticas que buscam um alinhamento pleno entre os ideais estéticos e o compromisso moral próprio de cada autor. Cumpre, no entanto, enfatizar que toda abordagem da relação do dramaturgo com o regime da então RDA corre o risco de ser simplificadora. O autor nunca tratou de ocultar suas relações com o poder: “Talento é o primeiro privilégio e o privilégio seguinte é usá-lo. A partir do final da década de cinquenta eu adquiri uma certa reputação na Alemanha Ocidental. As autoridades daqui tiveram que lidar com este fato” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 79). A questão que se coloca é de que modo tal privilégio era posto em operação.

Uma montagem de seu texto *A Repatriada ou A Vida no Campo*, pelo Grupo de Teatro Estudantil da Escola Superior de Economia, provocou intensa polêmica entre artistas e burocratas responsáveis pela política cultural do regime. O Berliner Ensemble manifestou-se violentamente contra a peça e seu autor. Em reunião da Associação Alemã de Escritores, Siegfried Wagner destacou, por não endossáveis, algumas das teses sustentadas na obra, entre elas a de que “o socialismo – que é defendido por um pequeno grupo – foi moldado segundo modelos externos” (MÜLLER, 1997, p. 285).

A exclusão definitiva do autor dos quadros da Associação, que entre outras atribuições tinha a de gerenciar a distribuição de verbas e bolsas para a criação artística, foi decidida antes de o dramaturgo encaminhar uma resposta formal ao Departamento de Cultura do Comitê Central do SED⁴, na qual, em tom conciliador, se ressentia da desconfiança de que era objeto e de um isolamento em relação ao Partido. Dispondo-se a refazer o percurso que o conduzira até o resultado final da obra, ele reconhecia no texto um traço característico de toda sua obra: a abertura de sentido como oportunidade para que o público pudesse construir sua própria representação da realidade. O debate, na verdade, realimentou uma controvérsia de 1957 a respeito da peça *O Achatador de Salários*, que levava o dramaturgo a formular a distinção entre teatro de situação e teatro de processo.⁵

Ainda assim, em todas as circunstâncias é notória e firme a crença do autor no ideário socialista como programa. Manifestou-se repetidamente a favor do socialismo como opção de organização político-social, como em entrevista a Sylvère Lotringer: “Pessoas que cresceram aqui têm ao menos uma perspectiva, ou uma esperança, em uma nova sociedade, em um novo modo de vida” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 69). Apesar do privilégio de poder viajar livremente, Müller não deixou definitivamente o país, como outros autores representativos de sua geração o fizeram.

Sua produção como dramaturgo começou a gerar certa repercussão a partir do aparecimento de *O Achatador de Salários*. A peça baseia-se em notícia de jornal que narrava o caso de um operário capaz de reparar um forno circular sem

⁴ Sozialistische Einheitspartei Deutschlands [Partido Socialista Unificado da Alemanha].

⁵ Cf. MÜLLER, 1993, p. 89.

necessidade de interrupção de funcionamento do aparelho. A ação se passa em 1948/1949, na fábrica da Siemens-Plania, onde trabalhara Inge Müller, então esposa do dramaturgo, que teve um papel central no trabalho de pesquisa para a redação final do texto, chegando a ser citada como coautora da peça.⁶ *O Achatador de Salários* indica o surgimento de uma dramaturgia socialista profundamente impregnada por certos condicionantes contextuais. Paradoxos intrínsecos aos regimes socialistas perpassam o texto, que já faz supor particularidades dos trabalhos müllerianos futuros. A relação ambivalente entre trabalhador e partido, autor e órgãos censores, é retratada de modo a acentuar conflitos e encorajar a participação do público na resolução das tensões.

Para Ruth Röhl (1997, p. 97), a peça sinaliza o endosso por Müller do teatro dialético, tal qual proposto, ainda que apenas em linhas gerais, por Bertolt Brecht como meio de superação do teatro épico (vale lembrar que o autor de *Galileu* retornara em 1947 à RDA e dirigia, em Berlim, o Berliner Ensemble). O teatro dialético rejeitava o programa realista oficial, valorizando o conflito como elemento incentivador do envolvimento do espectador. Não se faz presente, na peça, o herói positivo, como se haveria de prever em textos subservientes ao programa do partido. O surgimento da dramaturgia da RDA, em sua visão mülleriana, é marcado por uma visada fortemente crítica. *O Achatador de Salários* oferece “não uma versão afirmativa da história oficial, via fábula do herói do trabalho, mas uma leitura crítica da realidade socialista” (RÖHL, 1997, p. 113). Percebe-se que, desde o princípio, a produção de Müller não poderia ser classificada como oficial e submissa.

A Röhl se junta a outros críticos, como Loren Kruger (2006), a apontar para o fato de que a peça, a um só tempo, retoma e busca levar adiante a proposta de Brecht. Pesquisadora da Universidade de Chicago, Kruger também considera bastante marcada a preferência de Müller pela desmistificação, pela explicitação de contradições latentes nos temas abordados. A própria estrutura do texto sugeriria e fomentaria a participação do receptor numa resolução que não poderia se dar no palco. Por ser elíptica, ela “ênfatiza o *gestus* social de cada personagem ao inserir pausas ou espaços de silêncio em momentos de marcada contradição, abrindo assim espaço para reflexão e discussão do público” (KRUGER, 2006, p. 36). A pesquisadora aponta ainda uma característica do texto que iria definir, de certo

⁶ Vale a ressalva de que a edição brasileira não faz essa indicação.

modo, muito da produção posterior do dramaturgo, particularmente em sua fase tardia. Do ponto de vista formal, a peça se organiza sintaticamente pela justaposição. Vale lembrar, conforme indica Kruger, que o emprego da justaposição é peculiar às construções épicas brechtianas, nas quais operava como elo conceitual entre blocos sintáticos distintos.

Enquanto a relação de Müller com as instâncias de poder na RDA permanecia conflituosa e ambivalente, sua produção começou a suscitar crescente interesse fora do país. Primeiro, na Europa Ocidental, quando, na estreia de *DDI* na França, encenada por Jean Jourdheuil, o *Le Monde* saudou a presença do dramaturgo: “O mais internacional dos berlinenses orientais, Heiner Müller, está em Paris. Um olhar franzido, enigmático, um sorriso voltairiano, charuto e *scotch*” (GODARD, 1987). Müller já se tornara, então, um intelectual público, cuja obra alcançara uma ressonância que superava o ambiente de língua alemã. O reconhecimento era a consumação de um processo que se iniciara ao longo dos anos 1970, período em que o autor tivera embates com as instituições que capitaneavam a produção cultural do regime. Mas seria equivocados defender a visão do dramaturgo como um criador massacrado por uma estrutura censora que lhe tolhia a produção. Como foi afirmado acima, era sólida a identificação de Müller com o projeto socialista, tanto mais que, ao passar a usufruir as vantagens geradas pela visibilidade recém-alcançada, tais como o privilégio de poder viajar, o apoio financeiro dos órgãos ligados à cultura e a renda adicional propiciada pelas encenações no exterior, o autor passou a atuar, no mundo ocidental, como uma voz ativa e articulada, em que pese o tom reconhecidamente irônico e ambivalente, em defesa da opção socialista. Carl Weber, o principal tradutor de Müller para o inglês, afirma que “tais manifestações de lealdade também podem ter colaborado para a manutenção dos privilégios para viajar que ele começara a usufruir depois que se tornara um autor reconhecido internacionalmente durante os anos 1970” (*apud* FRIEDMAN, 2007, p. 16). O dramaturgo teve repetidas chances de deixar o país, caso isso lhe parecesse a decisão acertada, mesmo porque alcançara um sucesso internacional que lhe teria assegurado independência financeira e artística no exterior. Com isso, se justifica a constatação de que Müller, não obstante seu *status* de criador privilegiado em um país sob regime de exceção, não endossava a opção socialista tão somente em função da manutenção das benesses que recebia.

Apesar dessa identificação com o projeto utópico da RDA, os embates frequentes com a censura prosseguiram. Müller voltou-se então para a releitura de textos clássicos, aperfeiçoando seu modelo de escrita baseado num amálgama textual: o próprio conceito de autoria se modifica na medida em que o dramaturgo incorpora manifestamente textos de outros autores, compondo uma rede textual fundamentada na técnica do fragmento sintético. Ao longo dos anos 1960, produz uma sequência de obras que dialogam com a tradição clássica: *Filoctetes* (1966), *Prometeu*, (1968) e *Édipo Tirano* (1969). Apesar de a referência direta à tradição ter um efeito positivo na aceitação por parte dos órgãos da cultura oficial, o dramaturgo não deixou de apontar para o diálogo entre esses trabalhos, em especial o *Filoctetes*, com a realidade histórica e política da época: “Há três atitudes possíveis diante da história, da política: Odisseu é a atitude pragmática e Neoptólemo é a inocente. Ele mata porque é inocente. Filoctetes está além da história porque é vítima da política” (entrevista a Sylvère Lotringer, *apud* KOUDELA, 2003, p. 92).

A peça seguinte, *Mauser*, não passou pelos censores. Em sua criação, Müller baseou-se em *A Decisão*, de Brecht, o que levou um encenador como Frank Castorf a conceber um espetáculo em que os dois textos são trabalhados lado a lado (montado na Berliner Volksbühne, em 2008). O texto brechtiano, cuja primeira montagem se dera ainda antes da chegada de Hitler ao poder, expõe o intervalo entre as decisões do Partido e a visão do indivíduo acerca do modo como o Partido direciona o projeto revolucionário. A virulência do texto colaborara para que Brecht gerasse desconforto em públicos do outro lado do embate político. Durante o exílio nos Estados Unidos, o autor foi chamado a depor na Comissão para Investigação de Atividades Antiamericanas, materialização do macartismo no congresso norte-americano.

Foi nos Estados Unidos que Müller encontrou condições para montar o texto vetado em seu próprio país. Convidado a lecionar na Universidade do Texas, em Austin, o dramaturgo cuja produção se mostrou tão condicionada pelos embates político-estéticos da RDA, pôde então ver seu texto encenado por um grupo de atores não profissionais, em montagem dirigida por um professor da universidade. Tendo em conta que, no contexto norte-americano, a encenação demandava atores que representassem as minorias, o espetáculo foi concebido com um elenco exclusivamente composto por mulheres. Um depoimento do dramaturgo sobre a

montagem demonstra como sua visada permanecia aguda e crítica, mesmo quando transposta para paragens diferenciadas: “A encenação teve lugar no bairro negro de Austin. Em Austin as raças são separadas pelo rio Colorado, nenhum branco passa ou transita normalmente pela ponte. Ensaíamos no primeiro andar de um velho armazém, e lá foi montado também o espetáculo, mulheres negras não participavam” (MÜLLER, 1997, p. 209).

A experiência dessa encenação evidencia, ainda, um processo que haveria de se desdobrar ao longo dos anos 1970: a consolidação do nome do dramaturgo como referência no contexto da crítica universitária, tanto europeia como norte-americana. Tido como um autor que, de modo consistente, dava prosseguimento à herança brechtiana, fato que já assegurava seu espaço de pertinência, em especial nos departamentos de línguas e literaturas germânicas, Müller veria sua produção subsequente ganhar relevância ainda maior. Reconhecida como “pós-moderna” no ambiente universitário, ela dialogava ou tornava manifestas muitas das questões a ocupar o centro das preocupações dos pesquisadores, tais como a instabilidade do sentido, a reflexão sobre o papel da intertextualidade, um novo conceito de autoria e a relação entre corpo e escrita.

As intervenções do dramaturgo exerceram, ademais, uma influência expressiva no encaminhamento das pesquisas e publicações sobre sua obra, como apontaram os editores da revista acadêmica *New German Critique*: “Müller desafiou a *New German Critique* a confrontar a complexa relação entre política e cultura. [...] a crítica historicamente articulada que Müller fazia de Brecht dava ensejo a uma reconsideração da história, da estética, do vanguardismo e mesmo da própria representação” (BATHRICK; FEHERVARY, 1998, p. 3). Mas a consolidação internacional do nome do dramaturgo foi coetânea de outro fenômeno que viria a alterar o panorama político internacional dos anos 1970: o gradativo enfraquecimento dos regimes socialistas do bloco europeu oriental.

Do ponto de vista criativo a partição bipolar leste/oeste fora produtiva para Müller. Mais de uma vez o autor manifestou-se a respeito, chegando a afirmar, por exemplo, que Shakespeare jamais teria conseguido produzir sua obra se vivesse em um regime democrático. À medida que a distensão política se aproximava, que a *glasnost* capitaneada por Mikhail Gorbachev impunha a transformação como inevitável, a veia criadora do dramaturgo foi perdendo seu impulso. Textos inéditos

foram se tornando cada vez mais escassos. Em novos projetos coletivos, como alguns daqueles em que trabalhou junto a Robert Wilson, Müller reaproveitou textos já escritos, atualizando-os em outros contextos.

A criação original foi substituída, em parte, por intervenções através da mídia. Müller perseguiu a valorização da entrevista como gênero, o que teve seu reflexo no catálogo de obras do autor. Das obras completas, três volumes reúnem as peças originais, outros dois abrangem adaptações e traduções, e três outros são dedicados a entrevistas concedidas pelo dramaturgo. As diversas manifestações do autor através da imprensa ocupam, assim, o mesmo espaço que aquele dedicado às peças originais. Também ganhou relevo nesse último período da vida de Müller sua atuação como encenador. Desde o começo de sua produção, ele sempre se envolvera diretamente com questões relativas à encenação, mas a partir do final dos anos 1980 esse envolvimento se intensificou.

Um exame da fortuna crítica revela como são recorrentes as avaliações negativas do dramaturgo como encenador. Isso vale tanto para críticos de orientação política conservadora, preocupados em acentuar a ambivalência do dramaturgo em relação à sua própria situação de intelectual esquerdista privilegiado, como para os que se ligavam a práticas de vanguarda. Ao comentar a encenação de *Tristão e Isolda* que Müller dirigiu em Bayreuth, berço da tradição wagneriana, James Sutcliffe, crítico atuante no jornalismo cultural especializado em ópera, afirmou: “foi nada além de perverso contratar os serviços de Heiner Müller, um informante da Stasi confesso, que já demonstrara sua repulsa pela ópera, para substituir Patrice Chéreau quando o último retirou-se” (SUTCLIFFE, 1994, p. 37). É patente, no pronunciamento do crítico, a contaminação dos critérios de avaliação pelas fortes reações que as manifestações provocadoras de Müller sempre desencadearam. Mas leituras negativas se percebem ainda em outros ambientes intelectuais. Ainda a respeito de encenações de Wagner dirigidas pelo dramaturgo, Jonathan Kalb apontou que ele não lograra bons resultados no que se refere “aos gestos e às expressões naturalistas dos atores-cantores, como Wilson havia conseguido. Em consequência, sua utopia teatral desejada é com demasiada frequência absorvida pelo mundano” (KALB, 1993, p. 100). As encenações wagnerianas convencionais já não poderiam mais servir como parâmetro de comparação. Para Kalb, versado no renovado repertório da vanguarda operística,

em grande parte reinventado por Robert Wilson, tal parâmetro não poderia ser outro senão aquele marcado pelos princípios da cena contemporânea sintetizados na produção do encenador norte-americano.

A dificuldade de Müller em se estabelecer como encenador parece advir, no entanto, justamente de um traço de sua personalidade criadora que tanto enriqueceu sua dramaturgia: a capacidade de tornar manifestas as contradições intrínsecas a situações, processos e interações. Stanislaw Baranczak, professor de língua e literatura polonesa na Universidade de Harvard, ao posicionar-se acidamente contra a produção tardia de Müller, apontou que o dramaturgo, “dotado de certa habilidade no que se refere a construir situações dramáticas, aparenta ser organicamente incapaz de construir alguma afirmação coerente empregando a linguagem discursiva” (BARANCZAK, 1990, p. 36). Relatos daqueles que tiveram contato pessoal com o dramaturgo apontam para detalhes do convívio com Müller que corroboram a leitura de que declarações unívocas, lineares e estáveis eram escassas.⁷ A função de encenador, instância decisória no processo de desenvolvimento de montagens, supõe justamente o exercício da síntese capaz de produzir coerência e articular os diversos sistemas significantes que conformam o espetáculo. Supõe também, ainda que em graus diferenciados conforme as circunstâncias de concepção das montagens, a presença de um certo voluntarismo, no qual não raro se percebem feições até mesmo autoritárias. O encenador precisa encaminhar, orientar, decidir, a despeito de todas as contradições que o processo de concepção de um espetáculo possa fazer emergir.

Além de trabalhar como encenador, Müller passou ainda a atuar na gestão das mais expressivas instituições da cultura, tanto na RDA (tornando-se presidente da Academia das Artes) quanto, mais adiante, na Alemanha reunificada. A partir de 1992, fez parte da equipe que assumiu a direção, em colegiado, do Berliner Ensemble. A experiência foi tumultuosa, refletindo a instabilidade institucional que plasmou a transição. A dissensão caracterizou os primeiros anos do teatro alemão pós-reunificação. Foi ruidosa a saída de Peter Zadek, o influente encenador que chegara a Berlim após passar pelos teatros de Bochum e Hamburgo. A controvérsia com Zadek levou o dramaturgo a caracterizar o teatro como um universo

⁷ Cf. RENAUX (1996) e FRIAS FILHO (1996).

feudalista.⁸ Deu-se, ainda, a polêmica envolvendo Rolf Hochhuth, teatrólogo com o qual Müller repetidas vezes se indispôs. Como chegou a ser noticiado, inclusive na imprensa brasileira, trabalhando “sozinho, sem consultar qualquer autoridade alemã, Hochhuth descobriu em Nova York duas famílias de judeus-alemães que possuíam títulos do Berliner Ensemble dos anos 30, antes das desapropriações efetuadas pelos governos nazista e comunista” (FELINTO, 1995, p. 5). Tendo adquirido esses títulos, Hochhuth passou a considerar-se, então, o legítimo proprietário do teatro, o que deu início a um litígio, como tantos outros gerados a partir do processo de privatização das instituições da ex-RDA.

Em entrevista concedida à revista alemã *Der Spiegel*, à pergunta sobre se acreditava que os cidadãos da RDA haviam sido forçados a aceitar a reunificação, Müller respondeu: “Eles desejavam a unidade [da Alemanha] e provavelmente ainda a desejam. Apenas imaginavam que ela seria diferente. O que se passa agora é uma sujeição econômica” (1990, p. 136). Mas é fato que a *Wende* [mudança, virada], além da passagem do regime socialista a uma economia de mercado, gerava implicações nos âmbitos político, social e cultural que impunham a toda uma geração imensos desafios. Para alguns, como para Müller, em termos de experiência vivida, o momento representava mais uma alteração radical do estado de coisas. Para quem testemunhara a ascensão e o esgotamento do nacional-socialismo, tendo participado em seguida da materialização de um programa socialista, a reunificação da Alemanha não poderia deixar de ser conflituosa, em se levando em conta a experiência dos anos da Guerra Fria.

Momentos como os da reunificação alemã são oportunidades de balanço, reflexão, avaliações. São também ocasiões em que mitos se transfiguram, seja por conta de novos critérios de relevância que se estabelecem, seja pelas evidências que a exegese de novos documentos impõe. São conhecidos os casos, para nos limitarmos ao espaço institucional da literatura e da teoria literária, de autores que tiveram sua contribuição reconsiderada à luz da comprovação de seu envolvimento ou simpatia pelo nazismo. Basta lembrar, a título de exemplo, os casos de Günter Grass e Paul de Man. O próprio Müller afirmara que a “maior parte das pessoas tinha algo a esconder sobre seu passado no lado ocidental” (*apud* KOUDELA, 2003,

⁸ Cf. HACKER; JENNY, 1995, p. 224.

p. 76). Com relação a seu próprio percurso, o dramaturgo nunca negara que, muito jovem, fora recrutado e incorporado ao exército alemão. Mas a abertura dos arquivos da Stasi, o serviço de inteligência da antiga RDA, teve forte impacto sobre a imagem do autor. Os arquivos revelavam que Müller era listado como um informante não oficial da polícia secreta, fato que ensejou um intenso debate na imprensa alemã.

Quando do desaparecimento de Müller, ocorrido em 1995, a repercussão na imprensa internacional testemunhou os desafios impostos por qualquer tentativa de avaliação de sua obra, refletindo também reações, mais ou menos inflamadas, de espectros políticos diferenciados. A esquerda intelectualizada norte-americana, cuja reação se deu a ler no *The New York Times*, reforçou o papel do dramaturgo como “marxista independente”, lembrando que suas peças “se tornaram célebres por conta de sua linguagem poderosa e sua crítica política impiedosa”. Apontava ainda que a dramaturgia mülleriana, que parecia resistir às taxonomias usuais, “foi chamada de surrealista ou dadaísta em sua estética, e confrontadora em sua política” (PACE, 1996). O caráter hermético de seus textos foi lembrado em muitos dos obituários, mesmo naqueles publicados em veículos mais alinhados com sua proposta política e estética. No *Village Voice*, Jonathan Kalb, que viria a se tornar um dos maiores especialistas na obra de Müller atuantes nos Estados Unidos, apontou que o dramaturgo “possuía uma das mais perigosas visões do fazer artístico de modo geral, e um inabalável comprometimento em manter o campo de batalha da história debaixo de nossos narizes” (KALB, 1996). O crítico ressaltou ainda a transformação pela qual passou a produção de Müller, que se tornara “agressivamente vanguardista” a partir dos anos 1970.

Curiosamente, a abordagem que talvez mais teria agradado ao dramaturgo foi a adotada por um veículo de orientação política de direita. Em texto não assinado, a revista britânica *The Economist* reforçou contradições, apontando o frequente intervalo entre discurso e ação. Müller não teria renegado algumas dessas observações, pois era o primeiro a reconhecer, e mesmo a valorizar, suas próprias inconsistências: “Fazer inimigos era um dos dons de Heiner Müller. A RDA, onde a maior parte de suas peças foi banida, era um inimigo óbvio. Mas ele também não tinha boa coisa a dizer da Alemanha Ocidental, embora ela o tenha transformado em um milionário ao encenar as peças banidas no lado oriental”. A avaliação da

Economist opera, em tom de modo geral jocoso, um movimento pendular. A uma característica da obra do dramaturgo se opõe um “embora”, algo que cerceie, limite, qualifique a contribuição que se poderia valorizar do autor recentemente desaparecido: “A moralidade, em seu sentido mais amplo, é um dos temas de Müller, embora ela não tenha se mostrado muito evidente em sua vida pessoal. Ele teve várias amantes, três esposas e foi um informante da polícia secreta da RDA, a Stasi” (HEINER MÜLLER, German playwright, 1996). A menção a aspectos biográficos, retratados de modo mais ou menos moralista, é ferramenta usual em discursos argumentativos. Seria necessário desqualificar o outro lado, buscar inconsistências entre o dizer e o agir, de maneira a assegurar a perda de credibilidade do oponente. Da perspectiva da *The Economist*, uma das vozes oficiais do movimento de globalização, então em seu momento quicá mais intenso, se fazia necessário desqualificar a contribuição dos porta-vozes da utopia estética e política de esquerda.

No Brasil, a reação ao desaparecimento de Müller foi significativa, posto que o dramaturgo angariara um reconhecimento em dois universos. Se, como herdeiro de Brecht, ele personificava a esperança na possibilidade de um teatro participativo e crítico, como representante da vanguarda mais radical, ele se tornara uma referência para aqueles que buscavam novas formas de expressão, mesmo que isso representasse perda de comunicabilidade ou afastamento de públicos já assegurados. No jornal *Folha de S. Paulo*, uma edição do caderno *Mais* enfocou o legado de Müller, reunindo textos de nomes até hoje diretamente associados à recepção da obra do dramaturgo em nosso país. Christine Röhrig, tradutora, lembrou: “Suas peças, fortes, polêmicas, contundentes, com o passar dos anos talvez não guardem nem transmitam um retrato fiel de seu criador: alguém que, acima de tudo, se divertia, que conhecia e apontava o lixo humano e sabia rir dele” (1996). O relato de Röhrig remete a um traço recorrente nos depoimentos. Muitos deles relembram a visita do dramaturgo ao Brasil, em 1988, e reforçam o vigor e a singularidade da personalidade de Müller. “Difícil dizer quando ele falava a sério e quando era piada, essa era uma distinção aristotélica que ele havia particularmente superado” (FRIAS FILHO, 1996, p. 1). O viés provocador também foi apontado em texto assinado por Jean Jourdeuil, tradutor e encenador francês, e publicado originalmente no francês *Libération*. Para ele, o dramaturgo era capaz de

“reconhecer o ponto nevrálgico de uma situação e espontaneamente refletir sobre o que não devia e, com uma pontaria certa, ele o declarava. E o *establishment* dizia: ‘Ele nos provoca!’. Não provocava; ele próprio era uma provocação. Sua obra não diz outra coisa” (JOURDHEUIL, 1996).

1 CARACTERIZAÇÃO DA CENA CONTEMPORÂNEA

O presente capítulo atende a uma dupla demanda. Em um primeiro momento, nele são examinados os elementos definidores da cena contemporânea elencados pelo pesquisador e encenador Renato Cohen (2006), sendo muitas vezes necessário recorrer a outras referências, seja para aprofundar a discussão de pontos que exijam observação mais detalhada, seja para reforçar conceitos por meio de exemplificações. Assim, embora a base da argumentação se desenvolva em torno das propostas de Cohen, reflexões de Umberto Eco, Patrice Pavis e outros teóricos serão úteis no esforço de especificação das características levantadas. Do ponto de vista da ilustração dos argumentos, amiúde serão feitas referências a artistas, do teatro como de outros domínios, que dialogam com as propostas aqui elencadas. Particularmente útil será a menção a um artista como John Cage, que, tendo se firmado como um dos compositores mais singulares do século 20, exerceu influência decisiva sobre boa parcela das vanguardas norte-americana e mundial a partir dos anos 1950. Seria esta vanguarda a proporcionar as condições para o surgimento de um artista como Robert Wilson, com quem Heiner Müller passará a interagir na concepção de espetáculos a partir dos anos 1980.

Em um segundo momento, se procederá então à integração das reflexões ao universo de criação de Heiner Müller. Sempre que possível, buscar-se-á relacionar às questões discutidas no âmbito da cena contemporânea elementos presentes na fortuna crítica mülleriana. Depoimentos do próprio dramaturgo terão relevância nesse exercício.

Um dos pressupostos deste trabalho é o de que a obra tardia de Müller, da qual *DDI* seria exemplar, cria consigo um novo leitor: participativo, aberto ao conflito como valor, atento às relações entre objeto e representação. Assim, o papel desse novo leitor será discutido em referência a aspectos formais identificados em textos, verbais ou não verbais, que materializam a proposta de uma cena contemporânea.

Com relação ao emprego da justaposição como técnica de construção, será útil reforçar o papel da dessincronização na fundamentação de uma linguagem que se mostra comum a um número expressivo de criadores. Ainda no plano do artesanato formal, caberá entender o papel da colagem e da construção paratática.

O uso desses procedimentos, entretanto, deve ser compreendido na medida em que colaboram para a conformação de textos específicos, no contexto da interação entre sistemas significantes diferenciados. A cena contemporânea, segundo a perspectiva deste trabalho, aproveita-se das conquistas das vanguardas históricas⁹, buscando transmutá-las em avanços permanentes, signos de uma prática comum. O textocentrismo e a redundância dão lugar a um modelo no qual redes hipertextuais evidenciam a riqueza expressiva da contradição, do paradoxo, da oposição.

Por fim, caberá discutir o papel da imagem. Elemento capaz de ativar uma pluralidade de significados, a imagem desempenha um papel decisivo na concepção de programas estéticos de vários criadores elencados entre os representantes da cena contemporânea.

1.1 A DEFINIÇÃO DO CONCEITO

O conceito de cena contemporânea, já foi dito, será empregado aqui conforme a definição proposta por Renato Cohen e detalhada em duas obras nas quais o pesquisador e encenador investiga detidamente questões centrais da linguagem cênica contemporânea. Em *Performance como Linguagem* (2007), publicação resultante da dissertação de mestrado de Cohen, é descrito o surgimento da performance como forma de linguagem, considerando sua genealogia associada às vanguardas e suas relações com a chamada *live art* e o *happening*. São descritos procedimentos característicos da performance (como a colagem e a livre associação), assim como o perfil da produção no gênero que marcou os anos 1980 no Brasil.¹⁰ É significativa, no trabalho do criador e teórico brasileiro, a influência de Joseph Beuys, artista/pensador alemão, a quem o livro é dedicado. Na seleção bibliográfica, igualmente se faz presente o trabalho de Luiz Roberto Galizia, que, na literatura crítica em língua portuguesa, foi pioneiro na abordagem das novas linguagens da cena. Já em *Work in Progress na Cena Contemporânea* (2006), publicação em livro de sua tese de doutoramento, Cohen estende à cena teatral os

⁹ Sobre o conceito de vanguarda histórica, cf. BÜRGER (2008).

¹⁰ Cf. COHEN, 2007, p. 35.

instrumentos de análise anteriormente aplicados à performance enquanto manifestação individual.

O pesquisador parte do pressuposto, anteriormente aplicado por Galizia à análise dos processos criativos de Robert Wilson, de que a nova cena representaria um contraexemplo, uma reversão do ideal wagneriano de obra de arte total. Sob essa ótica, seria um equívoco considerar o trabalho de Wilson como equivalente à *Gesamtkunstwerk* idealizada pelo compositor alemão. A independência dos elementos surge como princípio norteador: “Cada elemento cênico do espetáculo tem um valor isolado e um valor na obra total [...], produzindo na sua integração uma leitura de maior complexidade sógnica, ao mesmo tempo em que evita a redundância da ópera wagneriana” (COHEN, 2007, p. 51). Cada sistema signifiante seria livre para operar de modo autônomo, por vezes em conflito aberto com os demais. Abole-se assim a redundância, outrora ferramenta geradora de coesão. Avaliada com base nos princípios da cena contemporânea, ela não passaria de um signo de anacronismo.

Será essencial, neste passo, desvincular o termo “contemporâneo” de sua acepção mais geral, meramente centrada no aspecto cronológico. Espetáculos concebidos e produzidos em nossos dias, mas que não se alinhem às propostas aqui descritas, não seriam, portanto, considerados representativos da cena contemporânea. Historicamente, Cohen associa o aparecimento da nova proposta ao surgimento de uma consciência contemporânea renovada, aquela descrita por Samuel Beckett. A cada momento da história corresponderiam formas determinadas de linguagem: “Opera-se uma nova cena que incorpora a não sequencialidade, a escritura disjuntiva, a emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora das relações de sentido, dos diálogos autor-recepção, fenômeno e obra” (COHEN, 2006, p. XXV). Tomado pelas intervenções por vezes divergentes dos variados sistemas que comporão a representação, o texto se transforma em hipertexto e a abertura de sentido ganha relevância renovada.

Uma vez que o pesquisador atuou tanto no plano da pesquisa quanto no da criação, a discussão de um de seus espetáculos terá utilidade na compreensão de suas formulações teóricas.

Sturm und Drang, espetáculo idealizado a partir de pesquisas do grupo Orlando Furioso, foi o resultado de um contínuo trabalho de elaboração que durou ao menos três anos. A versão apresentada em 1993, no Parque Modernista em São Paulo, foi a mais desenvolvida expressão do conceito idealizado pelo autor. No mesmo ano, uma segunda apresentação se deu no quadro do Festival Internacional de Teatro de Curitiba.

Boa parte do esforço teórico do pesquisador e criador busca ressaltar a processualidade como referência. Essa preocupação assume formas diversas. As transformações por que passa o espetáculo, em suas variadas versões, são incorporadas pelo autor a seu próprio discurso crítico. O trabalho de preparação do espetáculo envolve tanto o desenvolvimento de laboratórios, em que se abordam as questões prementes relacionadas à linguagem cênica, quanto à pesquisa mais específica dos eixos temáticos que nortearão a versão final do espetáculo.

Dois elementos direcionam esse trabalho de preparação: o encaminhamento de vetores, os eixos temáticos acima mencionados, que Cohen prefere nomear através do termo *leitmotiv*¹¹, tomado ao universo wagneriano da *Gesamtkunstwerk*; e os *storyboards*, textos visuais que condensam as opções de criação enfim validadas após o trabalho nos laboratórios. Sobre o uso dos *leitmotive* como elementos de estruturação, o encenador afirmou que ele possibilita “operar com redes, simultaneidades e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *leitmotive* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo” (COHEN, 2006, p. 25). A expressão gráfica do procedimento ressalta seu caráter de movimento, de processo: o encenador fala em “fluxo de *leitmotive*”. Permeia o *storyboard* todo o estoque de vivências nascidas de reflexões, leituras, experimentações, laboratórios e discussões. Os textos empregados para galvanizar a dinâmica do processo refletem a diversidade de referências: *Baal*, de Bertolt Brecht; os *Hinos à Noite*, do poeta romântico alemão Novalis; o *Tao Te King*; e o texto budista *Te-Mahamudra Upadesha*.

A valorização da processualidade, inerente à proposta de Cohen, toma diversas formas ao longo da etapa de preparação do espetáculo. Apresentações

¹¹ Vale apontar que, embora rejeite o ideal de organicidade da obra de arte total wagneriana, o teórico se apropria do vocabulário próprio do universo conceitual do compositor alemão.

intermediárias, ao mesmo tempo em que servem para validar determinadas opções de criação, registram o percurso invariavelmente tão errático quanto produtivo. As decisões são consolidadas nos *storyboards*, empregados em seguida na atualização das opções em cena. Os atores transformam-se em *performers*. Sua preparação se dá em laboratórios, cuja função é não apenas orientar o trabalho de cada um, mas também questionar, permanentemente, a estabilidade das opções já assumidas.

O conflito e o simultaneísmo afloram como valor, na medida em que ocorre a incorporação de linguagens variadas sem a expectativa de que a interação se dê de modo coeso. A própria reunião de práticas ocidentais, representadas em especial pela tradição romântica alemã e pela contribuição de Brecht, e práticas orientais (filosofia búdica, textos shivaístas) celebra o encontro de elementos aparentemente antagônicos como prática artística. A recusa da mimese caminha lado a lado com uma revalorização do aspecto irracional, identificado na proposta do movimento romântico alemão, levada ao paroxismo.

Ao mesmo tempo em que importa aprofundar questões levantadas por Cohen em sua definição da cena contemporânea, fundamental é relacioná-las à produção mülleriana, como será feito adiante. Um pressuposto deste trabalho é o de que a obra de Müller, de modo particular a que surge em seu último período de criação, reflete as transformações por que passou a cena internacional a partir dos anos 1970.

1.2 O PAPEL DO LEITOR E A MOBILIDADE DO MATERIAL

Útil para o entendimento das particularidades da escritura cênica contemporânea (e do papel renovado do texto no sistema global do espetáculo) é o conceito de obra aberta, formulado por Umberto Eco.¹² Discutindo as inovações formais que se configuravam na música contemporânea dos anos 1960, o pesquisador italiano remete a obras que “não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de

¹² A longevidade das propostas do semiótico italiano se justifica por sua aplicabilidade a um conjunto significativo de obras, dos mais variados domínios de criação.

várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete” (1997, p. 39). A prática contemporânea rejeita a univocidade e celebra como valor a pluralidade de significados, a ser atualizada a cada representação. Observa-se esse fenômeno tanto no âmbito da encenação como no da música de vanguarda. Ganha, assim, claro relevo a participação do destinatário, entendido, no que se refere à prática teatral, em sua dimensão dupla de encenador e espectador. Tendo em conta as particularidades do *corpus* estudado por Eco, seria essencial, para o semioticista, analisar tal produção não enquanto “obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada”, mas enquanto “obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente” (ECO, 1997, p. 39). Abordar a natureza e as implicações de tal abertura se faz imprescindível para que se possa levar a cabo qualquer esforço hermenêutico consequente.

À participação mais decisiva do intérprete no processo de construção de sentido corresponde uma flexibilidade estrutural que encoraja e estimula esse processo. Eco reconhece a necessidade de promover um detalhamento terminológico, indicando haver “uma categoria mais restrita de obras que, por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, poderíamos definir como ‘obras em movimento’” (ECO, 1997, p. 50). Algo de certo modo paralelo ocorre no universo da encenação teatral: o texto, elemento da “obra em movimento”, pode assumir configurações inesperadas ao se materializar em uma encenação. A imprevisibilidade do produto final tem sua origem justamente no aspecto errático e não linear do processo de desenvolvimento de todo espetáculo. O encenador, exercendo uma função norteadora, parte de seu conceito do espetáculo para coordenar a interação dos vários sistemas significantes que atuarão no processo de significação. Na produção contemporânea, há uma intensificação dessa dinâmica: um texto pode assumir diferentes estruturas conforme as opções de criação do encenador.

O conceito de obra em movimento pode ser exemplificado por um procedimento de criação empregado de modo recorrente pelo compositor norte-americano John Cage. *Winter Music* (1957) representa o paradigma da notação indeterminada na produção do músico. A peça pode ser executada por um número variável de pianistas (de 1 a 20). A partitura contém 20 páginas sem numeração, que

podem ser interpretadas parcialmente ou em sua totalidade. Não há indicações de dinâmica, a intensidade sonora com que cada nota deve ser executada. A abordagem se repete em *Atlas Eclipticalis* (1961)¹³, para orquestra e sons eletronicamente preparados. A obra é composta com base em um atlas estelar publicado pelo astrônomo tcheco Antonín Běčvář e tem a aleatoriedade como princípio de construção. A dimensão variada das estrelas no mapa era transposta para a partitura em desenvolvimento. Não há qualquer indicação de andamento. A própria peça faz parte de um contexto modular: é a primeira parte de uma trilogia, complementada ainda por *Variations IV* e *0'00"*.¹⁴

O caso de John Cage é emblemático por ao menos dois motivos. Primeiro, por se tratar de um criador cujas propostas estéticas logo ultrapassaram os limites da criação musical, sendo replicadas por artistas de outras áreas.¹⁵ A discussão da contribuição de Cage também se justifica por haver ele mesmo buscado uma via de interação entre a música e o teatro, como em *Theater Piece* (1960).

A abertura formal e a flexibilização na manipulação dos elementos constituintes da obra também compõem o ideário estético de Heiner Müller. É possível identificar o interesse do dramaturgo por tais questões, embora em graus diferenciados, tanto em sua fase inicial quanto em sua produção tardia. O fenômeno também se manifesta em alinhamento com outro: a valorização do papel do leitor/espectador no processo de construção de sentido. Müller, em curto prólogo a *O Achatador de Salários*, escrito em 1956, defendeu que a resolução de conflitos se desse no palco, na interação mesma entre a encenação e seu público: “A peça não pretende descrever o conflito entre o velho e o novo, que um autor não pode

¹³ A cronologia é indicativa do ineditismo do trabalho de Cage. *Atlas Eclipticalis* foi estreada em 1961, em Montreal, Canadá, tendo David Tudor ao piano e o compositor na regência da Festival Orchestra. *Winter Music* teve sua estreia em 1957, na Brooklin Academy of Music, com o compositor e David Tudor ao piano.

¹⁴ O mesmo procedimento também pode ser verificado em seus textos críticos. Ao discorrer sobre a obra do pintor Robert Rauschenberg, Cage sugere que o texto “pode ser lido em sua totalidade ou em parte; qualquer seção dele pode ser pulada, o que permanecer pode ser lido em qualquer ordem” (CAGE, 1973, p. 98).

¹⁵ No domínio específico da prática literária, vale mencionar o caso de *Rayuela*, de Julio Cortázar, obra de 1963 que “propõe um conceito lúdico de arte e de literatura no qual é indispensável a participação do leitor. O impulso dialógico invade todos os níveis do texto. Fundo e forma refletem-se mutuamente através da busca que compartilham os personagens, o leitor e a própria novela” (JUAN-NAVARRO, 1992, p. 236).

resolver, a não ser pela vitória do novo antes de cair o último pano; ela tenta levá-lo ao novo público, que o decide” (MÜLLER, 1993, p. 33). O autor abre mão da prerrogativa da decisão, que é concedida ao público.

Brecht chamara a atenção para alguns aspectos que seriam encampados e desenvolvidos na prática de criação de Müller. Ao postular o pluralismo do texto, o autor de *Vida de Galileu* evidenciou a sua natureza potencialmente polissêmica. Dever-se-ia levar em consideração, em toda a sua dimensão, o papel do não dito, do não explicitado em cena. Dever-se-ia ainda defender, no quadro da formulação do conceito de peça didática, uma maior participação do destinatário, tornando a recepção um ato coletivo.¹⁶

Já outros elementos centrais do teatro épico apontavam nessa direção. O efeito de estranhamento [*Verfremdungseffekt*] tinha como uma de suas funções estimular a participação crítica do público na construção de um sentido para o que via no palco. Umberto Eco também reconhece essas implicações e fala em abertura no teatro brechtiano, pois nele a “solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público. A abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária” (ECO, 1997, p. 50). Mas, como aponta a pesquisadora Ingrid Koudela, se “Brecht ainda via o espectador no papel de ‘cofabulador’, o receptor no teatro de Müller deve ser entendido como ‘coprodutor’ em um teatro transformado em ‘laboratório da fantasia social’” (KOUDELA, 2003, p. 25).¹⁷

Repetidas vezes, Müller se manifestou contrário à fossilização que caracterizaria determinados procedimentos interpretativos. Textos que almejassem uma totalidade anacrônica, reféns de uma demanda de linearidade superada, deveriam ser descartados. Para o dramaturgo, o “público é poupado do trabalho, ao se iludi-lo com o fato de que a coisa tem um início e final claros. E não fica aberto para o efeito. É um lance artístico que não pode ser transformado em evangelho” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 110). No que tange à colaboração com Robert Wilson, parece ter sido esse um dos princípios a galvanizar a atuação conjunta. Nos projetos

¹⁶ Cf. BRECHT, 1964, p. 179.

¹⁷ A esse respeito, é de especial relevância o trabalho do professor da Universidade Hannover, Florian Vassen, coorganizador da Heiner Müller Bibliographie. Cf. VASSEN, 1991, pp. 22-27, SAREIKA, 2005, pp. 83-107, VASSEN, 1992, pp. 313-323 e LEHMAN; PRIMAVESI, 2003, pp. 197-200.

estéticos de ambos, a indeterminação semântica é postulada como meio de viabilizar uma maior participação do receptor na negociação do sentido. Müller reconheceu a semelhança de propósitos, ao enfatizar que Wilson “às vezes tem dificuldades com atores profissionais alemães. Treinados a reduzir um texto a um significado que esconde outros possíveis significados, tiram do espectador a liberdade de escolha” (MÜLLER, 1997, p. 241). Tal liberdade no plano semântico surge, assim, como elemento central do esforço conjunto dos dois artistas.

O trabalho do crítico norte-americano Richard Kostelanetz, autor de extensa obra teórica sobre a produção de vanguarda, assemelha-se, em certos aspectos, ao de outros nomes discutidos até aqui, como Renato Cohen e John Cage, no sentido de associar à criação artística um intenso trabalho de intervenção no domínio da teoria. Para dar conta de obras que pareciam resistir a qualquer exercício de interpretação, Kostelanetz propôs o conceito de arte inferencial. Segundo o crítico, uma obra inferencial seria aquela a partir da qual não seria possível depreender qualquer pista interpretativa. Entretanto, uma vez que uma “fonte externa, seja o artista ou algum espectador, nos informasse a respeito de seu tema implícito (ou, mais raramente, nós o deduzíssemos por conta própria), não apenas reconheceríamos a inferência como apreciaríamos outras coisas além dela” (KOSTELANETZ, 1991, p. 106). A cena contemporânea, e com ela seu texto cindido, fragmentado, não linear, exige de seu leitor/espectador um exercício permanente de processamento de inferências. Hipóteses de leitura são canceladas sucessivamente, apontando para a instabilidade do sentido como novo *topos* contemporâneo.

Kostelanetz ainda crê na representação redentora, apontando que algumas obras, “uma vez compreendidas, induzem a uma experiência que inclui, mas também transcende, a apreciação [*apprehension*] estética tal qual concebida tradicionalmente” (KOSTELANETZ, 1970, p. 106). Entretanto, o ceticismo com relação à capacidade de representação tomou conta de criadores centrais da vanguarda do século 20, entre eles Müller. Este parece ser um aspecto de sua produção, em especial em sua fase tardia. Para o dramaturgo, caberia não apenas ressaltar a instabilidade do sentido como veículo para amplificar o papel do leitor no processo de recepção, mas também questionar a própria possibilidade de representação e realçar a impossibilidade de significação estável. O fenômeno

torna-se especialmente perceptível em suas últimas obras, que alcançam um grau de abstração extremado. É o que será possível verificar na análise de *DDI* em capítulo posterior.

E novamente um paralelo com Robert Wilson se faz inevitável. Uma aparente indiferença em relação ao sentido, idiossincrasia que se configura em um dos fundamentos do projeto do encenador, serviu como elemento aglutinador na colaboração entre ambos. Em sua análise do trabalho conjunto realizado na preparação da montagem de *Hamletmaschine*, David Bathrick, professor emérito da Universidade de Cornell, aponta: “De sua parte, Wilson deixou bem claro, sempre que perguntado, que simplesmente não entendia *Hamletmaschine*, e que também não considerava necessário sanar o problema nem ao menos se preocupar com ele” (2006, p. 72). A postura de Wilson parece confirmar o gradativo esvaziamento da linguagem verbal, outrora considerada o eixo central de qualquer projeto de representação. Mas não se deve considerar que seja uma ausência de sentido o que caracteriza as montagens em colaboração. A indeterminação não impede que os elementos autônomos da encenação, entre eles o texto, colaborem para gerar novos contextos. Peculiares aos projetos nascidos da parceria são a imprevisibilidade e a incerteza da dinâmica gerada, posto que ela dependia substancialmente da contribuição que o receptor seria capaz de oferecer.

A década de 1980, período durante o qual a parceria entre o encenador e o dramaturgo rendeu mais frutos, foi marcada justamente pelo referido esgotamento do verbal. Renato Cohen identificou o fenômeno com precisão ao comentar a importância reduzida que o texto acabou por adquirir na performance como gênero. A “recusa de utilizar o texto enquanto significado (pelo menos significado referencial) diz respeito à inutilidade que toda uma cultura tem aos olhos de tais artistas [...] e a um fenômeno que pode ser denominado de *esvaziamento da palavra*, a falência do discurso” (2007, p. 75). Se o texto, enquanto um dos elementos da escritura cênica, parecia incapaz de dar conta das necessidades de expressão dos artistas que buscavam uma nova linguagem, era natural que se procurassem outros meios de dar vazão a essas necessidades. No caso de Wilson, a plasticidade da experiência teatral alia-se à busca por uma capacidade renovada de percepção, em substituição ao textocentrismo anacrônico que ainda alimentava uma parcela expressiva da produção teatral.

Contrariamente àqueles que, conforme apontou Cohen, creem na “inutilidade de toda uma cultura”, Müller nunca rejeitou o legado cultural do ocidente. Embora preservando sempre a acidez de seu olhar crítico, o dramaturgo manteve diálogo frequente com textos da tradição. Sua relação com a realidade parecia ser mediada por um repertório amplo, primordialmente literário. Mas, para ele, o que se tornou questionável foi a possibilidade de representação. Sua tematização do esvaziamento da palavra se dá na medida em que este espelha o sujeito cindido característico da contemporaneidade.

1.3 O CONFLITO COMO VALOR

Para descrever o emprego de polirritmos no âmbito da música, o musicólogo alemão Curt Sachs relatou como, na música oriental, determinadas performances artísticas que envolvessem o uso de instrumentos, do canto e da dança não pareciam buscar uma fusão harmoniosa dos elementos (1962, p. 193). Um aspecto que chamou a atenção do pesquisador foi o fato de que, ainda que o todo se mostrasse conflitante, cada voz deveria manter sua independência: a coordenação da disparidade. Na passagem em questão, Sachs não especifica a origem exata do material a que se refere, embora logo em seguida aborde de modo breve o teatro Nô. Não seria de todo improvável tratar-se do teatro balinês, que tanto impressionara Antonin Artaud. Desenvolvido no âmbito da semiótica da representação, temos um conceito correlato, formulado por Patrice Pavis, ao defender que pode ocorrer uma dessincronização entre os sistemas significantes, gerando conflitos em relação ao ritmo em que cada um se desenvolve. Alguns elementos podem adquirir uma importância especial que venha a questionar a unidade do todo. Por vezes “um sistema como a música ou a iluminação instaura uma relação direta com o espectador ao curto circuitar o texto, ao qual já não se submete mais” (PAVIS, 2008, p. 205). Polirritmos, dessincronização, conflito: os três termos remetem a um modelo de representação que rejeita a fusão harmônica e reivindica o primado da justaposição. É justamente a convivência de elementos divergentes que individualiza a cena contemporânea.

Embora espetáculos produzidos recentemente possam remeter à *Gesamtkunstwerk* wagneriana, o paradigma do drama musical que postula a integração e a harmonização dos sistemas significantes, do ponto de vista teórico parece injustificado o emprego da expressão, mesmo que essa aproximação se desvele no discurso dos próprios criadores. O drama de Wagner busca integrar a música ao conceito dramático central, ao mesmo tempo em que rejeita a subordinação do elemento musical aos demais. Conforme apontou Donald Grout, o pressuposto da proposta do compositor alemão é justamente a “unicidade absoluta de drama e música. Ambos são expressões organicamente vinculadas de uma ideia dramática única. Difere-se assim da ópera convencional, na qual predomina o canto, e o libreto é principalmente uma referência para a música” (GROUT, 1986, p. 671). Wagner abole alguns elementos da sintaxe textual operística, como recitativos e árias, em nome da inserção da voz como parte da polifonia que configura toda a textura musical. Assim, não se percebe, na criação do compositor, o choque dos elementos como propósito programático.

A justaposição discordante surge, por outro lado, como procedimento constituinte da cena contemporânea, levando-se em conta a opinião de vários autores que se debruçaram sobre a questão. Ao descrever o processo de criação de Robert Wilson, David Bathrick ressalta que suas produções são organizadas “em torno a partituras visuais e acústicas que são inicialmente desenvolvidas independentemente umas das outras e então reunidas, mas nunca sintetizadas, durante os ensaios” (2006, p. 67). É essencial que a síntese não adquira um contorno viável, mas que o conflito como princípio elementar norteie o encaminhamento das produções, o que torna tanto mais surpreendente que uma parcela da crítica, ao analisar a colaboração entre Müller e Wilson, valorize justamente uma suposta harmonia fluida a presidir a interação de dois universos criativos tão singulares. A produção de Wilson será analisada em capítulo posterior, mas vale antecipar a posição de Luiz Roberto Galizia, para quem Wilson rejeita igualmente o modelo wagneriano, buscando consolidar uma forma original de arte total. Segundo o pesquisador brasileiro, o encenador “simplifica os elementos do espetáculo de forma a fazê-los emergir como unidades autônomas” (1986, p. XXXIV). Essa autonomia dos elementos, identificada por Galizia na criação do

encenador norte-americano, foi e permanece um ideal perseguido pelos praticantes da cena descrita neste trabalho.

As artes visuais tiveram papel preponderante na difusão do simultaneísmo como procedimento de criação. As vanguardas históricas, questionando de modo cada vez mais agudo a mimese ou simplesmente abolindo-a como referência, buscaram criar alternativas para que a multiplicidade e a pluralidade pudessem ser representadas. Um mesmo quadro poderia representar instantes assíncronos. A imagem paralisada seria capaz, desse modo, de dar conta da temporalidade inscrita na experiência. Assim, não surpreende que conceitos nascidos no âmbito das artes visuais tenham migrado para outras áreas de expressão. É o caso da colagem.

É do pintor Max Ernst, reconhecido como inventor do procedimento, um exemplo que ilustra o conceito. Para Ernst, uma realidade *ready-made*, uma canoa, situada junto a outro objeto, um aspirador, em uma floresta, onde a sensação de deslocamento seria inevitável, leva a uma transmutação. Cria-se um novo valor absoluto, poético: os objetos fazem amor. Tal transmutação “se fará conhecida naturalmente todas as vezes que as condições se fizerem favoráveis pelos fatos dados: a reunião de duas realidades, à primeira vista irreconciliáveis, sobre um plano que aparentemente lhes é inadequado” (*apud* CHIPP, 1968, p. 427). A identificação do contraditório pressupõe um salto, um movimento feito pelo receptor na direção de um “novo valor absoluto”. A justaposição que se identifica na cena contemporânea parte de um princípio semelhante. Um determinado conteúdo mais evidente em um elemento pode contrariar o que sugere o texto. A iluminação pode sugerir quietude, enquanto a música pede velocidade. Como lidar com essa carga de informação plural, superlativa, contraditória?

Se a resolução não se encontra na obra, ganham relevo a participação e a colaboração do público. Sendo a ênfase no questionamento de modos tradicionais de percepção um corolário do emprego da colagem, é fácil deduzir que lhe seja inerente a valorização do papel do receptor.

Renato Cohen aponta, ainda, para o estranhamento gerado pelo emprego do procedimento. Tal estranhamento teria a função de fomentar a observação mais

aprofundada dos objetos, na medida em que estes são retratados em novos ambientes e novas circunstâncias (COHEN, 2007, p. 61).¹⁸

Além da colagem, vale lembrar um processo específico de construção sintática, bastante discutido por teóricos da produção de vanguarda do século 20: a parataxe. Um dos mais utilizados dicionários da área da Linguística (DUBOIS *et al.*, 1996) reconhece na parataxe “um processo sintático que consiste na justaposição das frases sem explicitar, seja por uma partícula de subordinação, seja por uma partícula de coordenação, a relação de dependência que existe entre elas, num enunciado, num discurso ou numa argumentação” (p. 456). No domínio da Narratologia, herdeira do esforço taxonômico estruturalista, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes apontam “que há textos de índole acentuadamente paratática, que resultam de uma junção sequencial de histórias, sem que entre elas se verifique um nexo de dependência estrutural” (2000, p. 312). Theodor Adorno¹⁹ escreve seu trabalho clássico sobre a parataxe, em um esforço de aproximação da poesia de Friedrich Hölderlin, para descrever o próprio mecanismo de operação do pensar. Para Décio Pignatari, “com a parataxe estão a Analógica valeriana, o modelo-diagrama, o Oriente, não a metáfora jakobsoniana, mas a paronomásia e o paramorfismo – a similaridade, enfim” (2004, p. 189).

Na cena contemporânea, predomina, no campo da criação, a escritura paratática. No domínio teórico, se recupera ainda a contribuição de autores que trabalharam com “formas cognição alteradas”, para retomar expressão cunhada por Luiz Roberto Galizia. Esse esforço de revalorização se fez presente em especial na tradição crítica francesa, embora seja possível identificá-lo em outros domínios. Exemplos desse exercício de recuperação não são escassos. O filósofo Jacques Derrida retornou, em momentos distintos de sua produção, ao pensamento de Antonin Artaud. O crítico literário Maurice Blanchot também o fez. Interesse semelhante foi gerado pela produção do poeta romântico alemão Friedrich Hölderlin.

¹⁸ O filme *Carandiru*, de Hector Babenco, contém uma cena que ilustra as possibilidades do procedimento. Quando, ao final da obra, se mostra a implosão do presídio paulistano, ouve-se ao fundo *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, símbolo recorrente do nacionalismo em nossa música popular. A reambientação da canção, confrontada com a imagem que remete à falência de nosso Estado, leva a uma reconsideração da canção e de seu uso na construção de nossa identidade.

¹⁹ Cf. ADORNO (1973).

Nesse contexto, torna-se especialmente relevante descrever a natureza de um determinado tipo de escritura, o qual parece refletir o questionamento por que passaria o conceito de razão, elemento central da metafísica ocidental.

Mais uma vez o percurso criativo de John Cage se mostra paradigmático, permitindo compreender como certas práticas da arte contemporânea, e da encenação em particular, tomaram forma. Em depoimento de 1939 a respeito de sua colaboração com o coreógrafo Merce Cunningham, o compositor parece crer na possibilidade de uma fusão harmônica dos elementos: “A forma da composição que reúne música e dança deve ser uma parceria necessária entre todos os materiais empregados. A música então será mais que um acompanhamento. Ela será um elemento constitutivo da dança” (CAGE, 1973, p. 88). Ainda que reivindicando a valorização da música como elemento do espetáculo, assumindo um protagonismo em pé de igualdade com a dança, Cage assume uma posição em que o conflito como valor ainda não assume uma feição programática.

Em 1956, uma inflexão: a independência dos elementos surge como porta de entrada para um universo marcado pela pluralidade de sentidos e de experiências, pois geraria um ritmo “que nos faz recordar uma multiplicidade de eventos no tempo e no espaço – estrelas, por exemplo, no céu, ou atividades na Terra vistas do ar” (CAGE, 1973, p. 88). Para além desse testemunho do criador, também a crítica reconheceu tal movimento. Segundo o estudioso James Pritchett, a relação entre os diversos elementos da obra artística é construída justamente pela simultaneidade como procedimento: “Em lugar de haver partes independentes apresentadas simultaneamente porque são relacionadas umas às outras, Cage aqui relaciona partes independentes ao apresentá-las simultaneamente” (1993, p. 154). Crescentemente, o simultaneísmo passa a permear o projeto cageano de criação em toda a sua abrangência. Todos os sistemas significantes (cenários, iluminação, texto, música, figurinos, atuação) passam a não mais responder a um princípio totalizante.²⁰ Vê-se que as transformações por que passava a cena contemporânea

²⁰ Susan Sontag, ao comentar *Wisconsin Death Trip*, livro de Michael Lesy reunindo fotografias de Charles Van Schaick, apontou: “As citações [selecionadas para acompanhar as imagens] não tinham nada a ver com as fotografias, mas eram relacionadas a elas de modo intuitivo e aleatório, como as palavras e os sons de John Cage são combinados no momento da apresentação aos movimentos de dança previamente coreografados por Merce Cunningham” (SONTAG, 1990, p. 73).

eram reflexo de um fenômeno mais amplo e abrangente, que plasmava a produção em diferentes setores da cultura.

Embora o programa de Cage sirva para explicitar o simultaneísmo como procedimento, encampado por alguns expressivos artistas de vanguarda como Richard Foreman e o próprio Robert Wilson, a prática encontra seu embasamento, no que se refere à poética do compositor, na noção de que haveria um universo em que todos os sons estariam inter-relacionados. Heiner Müller, considerando as circunstâncias de produção e recepção de sua obra, parte evidentemente de outros pressupostos. Para ele, a ideia de conflito tem uma base brechtiana e terá papel central na formulação de seu programa: “Eu acredito em conflito. Não acredito em nada mais. O que tento fazer em meus escritos é intensificar o sentido dos conflitos, intensificar as confrontações e contradições. Não há outro caminho” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 83). Parte da relevância da produção mülleriana se deve à capacidade do dramaturgo de propor a articulação entre o aspecto da comunicação artística, em sua dimensão pragmática, e a configuração formal das obras.

Seria preciso intervir no real, dialogar com o leitor/espectador e provocá-lo, criando obras cuja realidade imanente mimetize essa instabilidade. Seria preciso, ainda, semear o embate, as oposições e a contradição como condições necessárias a qualquer projeto artístico que se queira verdadeiramente atuante, renovador e esteticamente significativo. A relação provocadora com o público seria, portanto, não apenas inevitável, mas também desejável: “Da tensão entre palco e plateia, única fonte de vida da dramaturgia, é que vai depender se vamos ter uma dramaturgia ou não” (MÜLLER, 1993, p. 89).

Tal tensão também se reproduziria entre os elementos da encenação. O dramaturgo, consciente da dimensão semiótica da representação, sabe que seu texto irá interagir com os demais elementos, na confluência de linguagens heteróclitas. Tem consciência de que sua criação, o “material” a ser manipulado por encenadores futuros, será necessariamente afetada pelos novos contextos que a interação entre os sistemas ensejará.

1.4 CONTRA A REDUNDÂNCIA: EM BUSCA DO TEXTO PLURAL E DIALÓGICO

Algo que está em jogo é a permanência do texto como elemento norteador da concepção do espetáculo. Os estudos teatrais há tempos têm destacado a gradativa substituição do textocentrismo por uma perspectiva que leve em consideração a riqueza dos demais sistemas significantes e a própria interação entre os sistemas que colaboram na representação.²¹ A colaboração entre Müller e Wilson ilustra de modo pertinente as novas configurações que a relação entre texto e representação pode assumir.

Os avanços no âmbito da pesquisa acadêmica tornam tanto mais anacrônicas as manifestações de artistas, críticos e pesquisadores que rejeitam qualquer movimento de tomar ao texto a primazia sobre os demais sistemas. Gianni Ratto, cenógrafo e encenador, ao defender a beleza não gratuita como valor, fala em uma cenografia “assimilada como deverá ser pelo espetáculo, lembrada como um dos detalhes interpretativos do texto, amalgamada no contexto de um projeto geral em constante evolução” (2001, p. 24). A noção ainda é a de espetáculo como amálgama em que os elementos permanecem sujeitos a um eixo definido, primordialmente, pelo texto.

Esta postura é replicada por uma parcela da crítica. Como exemplo, é possível citar um debate que se desenvolveu na mídia impressa em língua alemã voltada para as produções teatrais. O confronto teve como pano de fundo a colaboração entre Heiner Müller e Robert Wilson e é analisado detalhadamente em BATHRICK (2006, p. 68). Benjamin Hinrichs, crítico do jornal semanal *Die Zeit*, opusera-se de modo contundente à colaboração entre os dois artistas, defendendo que o trabalho conjunto refreava o poder de expressão, tanto do texto como da encenação: “Na montagem de Wilson de *Hamletmaschine*, as imagens embaralham, anestesiaram o texto, e o texto enfraquece as imagens”. Segundo o crítico, a Terra de Ninguém de Wilson não corresponderia à Saxônia. A reação de Hinrichs não constitui um fenômeno isolado, mas remete a um sentimento ainda prevalente entre uma parcela da crítica. Um possível conflito entre a visão do dramaturgo alemão e a

²¹ Discussões desenvolvidas em periódicos como *Text and Performance Quarterly* e *Studies in Theatre and Performance* atestam a atualidade do debate. A relação entre esse movimento e o conceito de teatro pós-dramático pode ser acompanhada em (LEHMANN, 2007).

proposta do encenador norte-americano criaria as condições para que uma instabilidade, contrária à plena fruição da obra, se desenvolvesse. De certo, como já visto, Müller dificilmente se oporia a que essa instabilidade ganhasse vulto.

Foi na revista teatral *Theater Heute* que surgiu uma réplica, assinada pelo editor do periódico, Henning Rischbieter, em defesa tanto da colaboração como de uma lógica renovada da interação entre texto e encenação. “Ao não ilustrar o texto, mas sim a ele justapor suas figuras do (sub)mundo bastante americanas, Wilson possibilita que a palavra falada seja ouvida e compreendida” (*apud* BATHRICK, 2006, p. 69). Novamente, a justaposição surge como um elemento relevante. Rischbieter questiona, no caso, a tese de que a encenação deve se configurar como uma redundância, submissa a um discurso centralizador corporificado no texto.

O conflito entre a representação e o texto está relacionado a outro: aquele que remete ao peso relativo de cada sistema significante em uma representação. Ao comentar um princípio que considera prevalente no universo do teatro e do cinema, o compositor Livio Tragtenberg, em *Música de Cena*, faz referência à tese de que, segundo uma linha de pensamento, em um espetáculo bem realizado a boa música é aquela que não se percebe. Tal tese ilustra mais uma vez a rejeição prevalente da autonomia de sistemas significantes que colaboram na representação. A música deveria, segundo essa linha, manter-se circunscrita a uma neutralidade, que Tragtenberg vê como “resultante de um filtro estreito, na incorporação do som na textura e na narrativa geral, que procura evitar uma intervenção dispersiva ou bloqueadora, onde a linguagem sonora possa apresentar-se como um elemento autônomo, independente” (TRAGTENBERG, 2008, p. 13). A tese da neutralidade só pode subsistir em um espaço de criação que se fundamenta em uma narrativa subjacente, um eixo definido que artistas como Heiner Müller, Robert Wilson, Richard Foreman e outros não acreditam mais ser possível atualizar.

Consideradas as demandas de uma nova ordem da encenação, o texto não poderia deixar de adquirir novos contornos. Em primeiro lugar, ele tem seu universo de articulação expandido, só podendo alcançar sua significação plena na medida em que se insere em uma rede hipertextual da qual é apenas mais um dos elementos. Teóricos e criadores da contemporaneidade sustentam essa tese. Renato Cohen fala no hipertexto como “matriz de enunciados, citações, tessituras do grande palimpsesto memorial” (1998, p. XXVI). Eduardo Néspoli, pesquisador da

Universidade Federal de São Carlos, vê no procedimento um meio de reforçar “a ideia de um modo de comunicação não linear em que cada componente da linguagem pode ser um disparador de associações. A significação não é um elemento pré-existente, inerente ao código, mas fruto de uma interação associativa” (2004, p. 30). Assim, a análise de espetáculos não poderia limitar-se ao exame do modo como as montagens representariam um ideal plasmado no texto. Deveria, antes, focar as relações, no mais das vezes abertamente conflituosas, entre os diversos elementos de um espetáculo.

A ênfase na hipertextualidade remete ainda a outra questão. A pesquisadora e crítica norte-americana Bonnie Marranca, ao discutir uma linhagem de interculturalismo identificada no espetáculo *A Floresta*, colaboração de Heiner Müller e Robert Wilson, recorre a um novo vocabulário para dar conta do princípio de composição dramatúrgica que, ao mesmo tempo em que rejeita o anacronismo e a redundância, busca se justificar como expressão de um sujeito cindido: “Esse texto é fractal, a palavra da teoria do caos transformada em princípio estético. É fractal agora um modo de discorrer sobre algo, de pensar a superfície que é irregular, partida, não linear” (MARRANCA, 2003). Se a experiência não pode mais ser apreendida de modo linear, o texto não poderia ignorar essa circunstância. Assim, a dramaturgia que se alinha aos princípios da cena contemporânea renovará seu eixo de referências: a cisão, a não linearidade, o simultaneísmo e o confronto serão reivindicados como critério de valor.

Outro aspecto das novas configurações assumidas pela dramaturgia é o da mobilidade do material. Na discussão sobre o conceito de “obra em movimento” formulado por Umberto Eco, vimos que textos podem assumir conformações diferenciadas, dando origem a novas totalidades, sempre provisórias. Nas encenações que seguem os princípios aqui destacados, a manipulação dos textos é fenômeno tão natural quanto necessário, como aponta Peter Brook, o influente encenador contemporâneo: “Não questiono, nem por um instante, o princípio de reescrever Shakespeare – afinal de contas, os textos não são queimados. Cada um pode fazer o que considerar necessário com um texto e ninguém sofre com isso. O que é interessante é o resultado” (BROOK, 1996, p. 82). Em lugar de texto, fala-se em “massa textual”, expressão que reforça o caráter móvel e maleável do texto, no qual diversas fontes se sobrepõem na composição do material verbal da encenação.

Tal procedimento caracteriza especialmente a produção de Robert Wilson. O encenador norte-americano operará, em suas montagens, uma distribuição da massa textual segundo critérios determinados, a serem discutidos neste trabalho de modo mais detalhado em capítulo específico.

A utilização heterodoxa do texto instaura e propõe, em toda a sua urgência, a necessidade de definição de critérios que nortearão as decisões de criação. De todo modo, a palavra na cena contemporânea perde seu papel unificador. Ao comentar as inovações introduzidas pela arte da performance, o pesquisador brasileiro Renato Cohen aponta: “Em alguns casos, o texto chega a se transformar num *texto paisagístico*, adquirindo características de cenário, como uma cor, uma luz ou um efeito especial: ele é transmitido simultaneamente com uma série de outras coisas” (COHEN, 2007, p. 68). Novamente, o exame do trabalho de Wilson, a ser realizado adiante, será revelador, pois nele os princípios abordados por Cohen são especialmente visíveis.

Cumprir ver, agora, como tais princípios podem ser identificados na dramaturgia de Heiner Müller, especialmente em sua fase tardia. Quanto à intertextualidade, é frequentemente abordado na fortuna crítica mülleriana o recurso à manipulação de intertextos como princípio de construção.²² Um número significativo de obras de Müller teve seu ponto de partida em alguma obra anterior. Dois exemplos podem ilustrar o procedimento empregado pelo dramaturgo. A peça didática *A Estrada de Wolokolamsk*, descrita pelo autor como uma tragédia proletária com o propósito de romper a unidade homem-máquina, é composta de cinco módulos. Cada um deles faz referência a textos anteriores, com os quais se relaciona, seja do ponto de vista temático, seja sob o aspecto formal. Considerando os elementos temáticos, Müller menciona explicitamente Heinrich von Kleist, Alexander Blek, Anna Seghers e Franz Kafka. Quanto às relações formais, o dramaturgo aponta para o drama curto de Alexander Puschkin.

É ainda frequente o procedimento de reescrita de textos do cânone da literatura dramática, em especial de Shakespeare ou do repertório grego. Em trabalhos como *Filoctetes*, *O Horácio*, *Macbeth* e *Hamletmaschine*, Müller apropria-se da tradição de modo bastante singular. O caso de *Filoctetes* será examinado com

²² Ruth Röhl (1997), estudiosa brasileira da obra de Müller, faz uma análise bem documentada nessa direção, recorrendo ao instrumental proposto por Broich e Pfister (1985).

mais detalhe em capítulo posterior. *Hamletmaschine*, o trabalho mais conhecido do dramaturgo, teve sua gênese na tradução que ele preparava da peça de Shakespeare. A manipulação do material caminhou na direção da condensação: todo o conteúdo anterior viu-se reduzido a nove páginas no novo texto. O aspecto relacional é de extrema relevância para a compreensão da obra, como sugere o fato de que, com frequência, *Hamletmaschine* seja encenada em conjunto com o texto que lhe deu origem, no modelo de peça/contrapeça concebido por Brecht.

A intertextualidade toma contornos de hipertextualidade na medida em que, ao conformar sua dramaturgia, Müller de antemão a vê em relação com os demais sistemas significantes de uma virtual encenação. A própria experiência do dramaturgo como encenador certamente contribuiu para essa visão. Em lugar de fossilizar sua criação, fazendo dela algo estanque e definitivo, ele prefere considerar cada texto como apenas mais um dos elementos de uma possível representação. É a rede de relações que se estabelecem, por vezes abertamente conflitantes e antagônicas, que parece interessar ao autor.

Um breve comentário de Marcos Renaux, tradutor que acompanhou Müller na visita ao Brasil no final dos anos 1980²³, remete a uma característica da personalidade do autor que guarda relação com a prática intertextual: “Suas respostas raramente eram diretas, a parábola e a piada eram frequentes, sempre havia um desvio para uma história, uma alusão a qualquer evento que teria relação imediata com aquilo que se discutia” (RENAUX, 1996, p. 5). Esse modo relacional de ver as coisas, identificado igualmente por outros interlocutores do dramaturgo²⁴, manifesta-se também em sua própria obra.

É igualmente possível associar sua produção à caracterização proposta por Bonnie Marranca, que empregou, como vimos, o termo fractal para descrever uma nova linguagem de escritura dramatúrgica. Além de Müller ter colaborado na montagem que estimulou a reflexão da pesquisadora, a não linearidade e a disjunção são princípios que norteiam a estruturação de mais de uma peça do dramaturgo alemão, em especial no que concerne à sua produção a partir dos anos 1970. Ele próprio se manifestou a respeito, inclusive ao se referir, de modo direto, a

²³ Sobre a visita, cf. STORCH (2001).

²⁴ Cf. RENAUX (1996).

DDI: “A ação é livre, já que as sequências são passado, explosão de uma lembrança numa estrutura dramática morta” (MÜLLER, 1993, p. 159). A narrativa, assim como o texto, perde seu *status* referencial. Qualquer relevância que a expressão “dramaticidade” possa vir a ter exige uma reconfiguração radical do modo como o texto e a experiência teatral mesma são percebidos.

Com relação à mobilidade do material, é útil apontar que muitos de seus textos foram aproveitados em montagens distintas. O próprio autor confirma tal fato, em depoimento sobre os preparativos para a montagem da etapa alemã do espetáculo *Civil Wars*, de Robert Wilson. Segundo o dramaturgo, o encenador havia lhe solicitado um texto, precisando a minutagem que cada bloco textual deveria ter. “Dei-lhe o texto da Fedra que foi usado em *Grundling* [uma peça anterior], a história de um amor proibido” (MÜLLER, 1997, p. 239). Müller não parece considerar necessário justificar a inserção, nem mesmo discutir a adequação da escolha. É a busca por um novo contexto, revelador de conflitos e gerado pela inserção inusitada, que parece motivar sua inventividade.

É relevante ainda o depoimento de Gavin Bryars, compositor da ópera *Medea*, projeto no qual Wilson e o dramaturgo voltariam a trabalhar juntos após a primeira experiência em *Civil Wars*. Bryars dá pouco destaque ao papel de Müller na montagem, mas reforça a importância de Wilson. Embora seus comentários em geral remetam a questões técnicas de composição musical, é possível verificar como a manipulação do material se revelava um procedimento absolutamente aceitável: “Para o longo prólogo, em que se tratava essencialmente de uma série de *tableaux* para os quais Bob havia dito que precisaria de pouca música, eventualmente se mostrou necessário produzir mais material. Ele então adicionou, como colagem, textos do autor alemão oriental Heiner Müller sobre a música” (BRYARS, 2009). O material a que o músico se refere é *Margem Abandonada / Medeamaterial / Paisagem com Argonautas*. Em nota anexada ao texto publicado, Müller reforça a questão da mobilidade: “A simultaneidade dos três textos pode ser encenada livremente” (MÜLLER, 1993, p. 23). De todo modo, vê-se como Wilson concebe o texto como um material a ser distribuído ao longo do *continuum* temporal da representação, sem que a essa postura o dramaturgo pareça exercer qualquer oposição.

De modo deliberado, Müller deixa com frequência variáveis em aberto para que sejam atualizadas no momento da transposição do texto ao palco. Vale mencionar o aspecto da atribuição de falas. Se é verdade que, em *Hamletmaschine*, o dramaturgo faz uso de um sistema de atribuição tradicional, em muitas de suas peças não há qualquer referência à distribuição do texto entre os atores. A própria definição de quantos e quais personagens tomariam parte em uma eventual representação depende da leitura que se faz. Sobre *A Estrada de Wolokolamsk*, o autor apenas a seguinte nota ao texto da peça: “A distribuição do texto depende do momento em que se situe sua emissão (antes ou depois de quais acontecimentos, antes ou depois da morte)” (MÜLLER, 1993, p. 197). A posição do dramaturgo contraria de modo incisivo a tradição segundo a qual a distribuição de falas deveria obedecer cega e passivamente às orientações do autor.

A escrita de Müller avançaria eventualmente em direção à consolidação do chamado “fragmento sintético” como princípio de construção. A escrita em fragmentos amplifica o potencial de manipulação do material (termo a que o dramaturgo com frequência retorna), ao mesmo tempo em que reflete a condição do sujeito na contemporaneidade. *Margem Abandonada / Medeamaterial / Paisagem com Argonautas* ilustra o procedimento. Três textos, relativamente curtos, remetem a universos díspares e empregam técnicas de construção distintas. O próprio processo de criação do texto se mostra fragmentado, uma vez que, de acordo com a indicação do dramaturgo, vinte anos ao menos foram necessários para que o texto adquirisse o seu formato final. É consenso na fortuna crítica mülleriana a significância do conceito de fragmento sintético. Segundo Ingrid Koudela, a função do procedimento seria dupla: “Por um lado, auxilia o autor, através de um processo dialético de conhecimento e de visão de mundo, e por outro serve como experimentação de um modelo de prática teatral coletiva” (2003, p. 29). O fragmento encontra clara e natural adequação na proposta mülleriana.

Também característica da cena contemporânea é a valorização do processo sobre o produto, argumento a favor do qual Heiner Müller sempre se manifestou. Essa valorização tem implicações diretas no que se refere tanto à maneira como as obras tomam corpo, como ao modo como poderiam ser recebidas pelo público. Em um projeto no qual a processualidade ganha vulto são constantes as modificações no que é apresentado em cena. Para que um espectador de fato vivencie esse

processo, é preciso que ele acompanhe mais de uma representação, cada enunciação atualizando um conceito sempre revisitado e transformado. Do ponto de vista da preparação do espetáculo, cada decisão de criação se define após um trabalho intenso de pesquisas e discussões, durante o qual todo o material é manipulado, testado, questionado.

Mais de um criador/teórico se expressou a respeito. Para Renato Cohen, o “produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso” (2006, p. 18). Vê-se que reivindicar a primazia do processo implica a criação de um profundo vínculo entre aqueles que compartilham o percurso. Implica ainda em reconhecer a transformação e a mobilidade como fatores centrais da criação. Segundo Eduardo Néspoli, é do processo “que se extrai [*sic*] as ferramentas de trabalho, os modos de inventar soluções para cada nova situação. Deste modo, o processo surge num ponto inaugural que se desloca no espaço-tempo, em descontinuidade, e que atrai com seu movimento um conjunto de potencialidades que poderão atuar na cena” (NÉSPOLI, 2004, p. 29). Assim, a postulação de uma noção de texto como algo pré-fixado não poderia deixar de ser vista como um anacronismo, já que o processo, por princípio, atua sobre o material.

Müller contribuiu de modo singular para que esse realinhamento ocorresse. Sua reflexão desenvolveu-se a partir de um episódio específico, embora sua reação a tal acontecimento indicasse uma atitude há muito cristalizada, aquela que provinha de sua herança brechtiana. Sua peça *O Achatador de Salários* contém um episódio no qual um antigo colaborador nazista solicita sua admissão ao Partido Socialista Unitário Alemão. O texto deixa a questão em aberto, não buscando, e até mesmo evitando sugerir uma resolução no palco. Para quem, como Müller, concebia a coparticipação do leitor/espectador na construção de sentido como positiva e valorizava a processualidade, resolver o impasse na cena seria um despropósito. O autor foi duramente criticado. Seus opositores apontaram que essa resolução deveria acontecer, não podendo haver dúvidas sobre qual posição tomar em situações semelhantes.

Müller reconhecia que o debate implicava uma oposição manifesta entre duas visões antagônicas do efeito e da função do teatro: “Na práxis, seja lá por que motivos, impôs-se a primeira: teatro como postura. Parece-me estar na hora de

trazer a segunda à lembrança, a que percebe o teatro como processo” (MÜLLER, 1993, p. 89). O “teatro como postura” replica o ideal conservador que assegura a clara cisão entre palco e plateia e exime o público de formar seu próprio juízo. No “teatro como processo”, preserva-se o papel do público como coparticipante, e o fosso entre os universos da criação e da recepção é questionado. O próprio dramaturgo chegou a afirmar: “Não quero saber o que mantém o mundo coeso. Quero saber como ele se desenvolve” (MÜLLER, 1997, p. 198). A ênfase na processualidade é peculiar à obra mülleriana e à produção de dramaturgos e encenadores da chamada cena contemporânea.

1.5 O PAPEL DA IMAGEM NA ATIVAÇÃO DE SIGNIFICADOS

Para um número de dramaturgos e encenadores atuantes a partir dos anos 1970, a perda do referencial narrativo levaria à busca por outros elementos norteadores. Para alguns, a imagem seria esse elemento, por ser capaz de sustentar a coesão dos espetáculos alinhados com as propostas de encenação aqui descritas.

Que papel exerceria a imagem na cena contemporânea? Como seria possível dar conta do marcado interesse que a imagem tem gerado em um conjunto diverso e heterogêneo de criadores no domínio do teatro? Uma primeira via de análise aponta para a natureza potencialmente polissêmica da imagem. A fixação de um sentido estável torna-se mais problemática no texto visual. Como consequência, o receptor é instado a participar de modo mais ativo na construção de sentido e ganha relevância nesse processo.

Ao mesmo tempo em que intensifica a participação do receptor, a despeito do seu caráter estático, a imagem traz em seu bojo uma narratividade implícita. Ao ser confrontado com o texto visual, é comum o leitor reagir projetando uma narrativa subjacente que possa justificá-la. Assim, a imagem teria condições de ativar um jogo temporal que, por sua vez, teria nela própria o seu fundamento. Configura-se, assim, um paradoxo curioso: a narrativa linear é rejeitada como elemento-base da dramaturgia da cena contemporânea, mas o uso da imagem tem, como um de seus corolários, a instauração de um novo universo temporal.

Na história do teatro, o simultaneísmo do texto imagético e seus efeitos foram empregados de diversos modos. Como técnica de composição, é possível mencionar o caso do quadro vivo (*tableau vivant*), definido por Patrice Pavis como a “encenação de um ou vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou uma pintura” (1999, p. 315).²⁵ Vale aqui a ressalva de que o procedimento não se restringe ao teatro, mas pode ser encontrado também no cinema. A cena final de *Os Incompreendidos*, de François Truffaut, faz uso de um recurso específico da linguagem audiovisual, que guarda relação com o quadro vivo do universo teatral: a imagem congelada. Outros diretores, como D. W. Griffith e Jean-Luc Godard, fizeram igualmente uso dessa técnica. No domínio da música, o compositor finlandês Jean Sibelius criou uma de suas obras mais conhecidas, *Finlândia* Op. 26, No. 7 (1899), baseando-se em quadros vivos representativos da história de seu país. Vê-se que, em mais de uma linguagem artística, o simultaneísmo do texto visual teve e continua a ter uma função ativadora da construção de cadeias de sentido.

Entretanto, para além de operar como um procedimento composicional específico, o uso da imagem tornou-se elemento central de certos programas poéticos. O teatro estático simbolista de Maurice Maeterlinck rejeitou a ação como fundamento da dramaturgia e postulou um universo cênico em que, no limite, apenas marionetes poderiam atuar. O uso da imagem teria ainda o corolário de reforçar o poder de sugestão, e não de exposição aberta, de conteúdos. Este último aspecto faria jus às teses de outro nome do simbolismo, talvez seu maior representante, Stéphane Mallarmé: “Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que ‘sugere’ realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete” (ECO, 1997, p. 46).

A imagem parece ainda desempenhar um papel importante na produção de outro nome da literatura, consagrado no Alto Modernismo: Gertrude Stein. É conhecida sua relação próxima com alguns dos principais artistas visuais do século 20, entre os quais estava Pablo Picasso. A bibliografia dedicada a Stein também destaca a repercussão que o interesse da escritora pela linguagem visual teve sobre

²⁵ Sobre as relações entre a técnica do quadro vivo e *DDI*, cf. RIECHMANN (1989).

seus textos.²⁶ Poder-se-ia falar na busca por um teatro atemporal, que, ao rejeitar a narrativa linear como princípio fundador, sugeriria ao público um novo modo de interação com a obra: “O espectador não tentará adentrar o mundo emocional de um drama desses, apenas o observará como observaria uma paisagem que estivesse simplesmente diante de seus olhos” (CARLSON, 1997, p. 391).

Certas técnicas empregadas pela autora remetem a procedimentos do cubismo, fato que torna a produção de Stein um *corpus* frequentemente analisado na avaliação das relações entre as artes visuais e a literatura. Um trabalho que apresenta de modo sintético a relação entre cubismo e literatura é a análise da prosa de Oswald de Andrade feita por Haroldo de Campos. Nela, o crítico brasileiro identifica procedimentos de composição semelhantes nas produções do escritor brasileiro e de Stein. Campos aponta que o semiótico e filósofo alemão Max Bense parte da distinção entre linguagem analógica-imitativa e linguagem digital-combinatória para caracterizar o que chama de texto literário cubista: a prevalência do processo metonímico sobre o metafórico; o predomínio de uma linguagem simbólica em oposição à icônica; a rejeição de formação de simplexos (representações imitativas), em favor de emissões produtoras de contexto (relações de ordem ou de vizinhança). Com isso, Campos chega à sua própria definição: “O *estilo cubista* pode ser então definido como um *estilo digital*: o objeto estético é, em tal caso, em princípio, um objeto variável, cujos elementos se prestariam sempre a uma outra apresentação, a um outro arranjo” (CAMPOS, 1992, p. 101). No caso, fica patente a estreita relação entre a definição desse estilo e a postulação de uma “obra em movimento”, feita por Umberto Eco.

A ênfase nos aspectos de contiguidade e combinação se faz presente igualmente no trabalho de outros pesquisadores da obra de Stein.²⁷ Mas há outra linha de investigação das relações entre imagem e dramaturgia, ainda dentro da fortuna crítica steiniana, que parece se relacionar de modo mais direto com o teatro

²⁶ Cf. DEKOVEN (1981) e LAVALLE (2003). A bibliografia aponta para um aprofundamento do estudo dos *Retratos* steinianos à luz da teoria cubista da pintura. Para além do aspecto biográfico, do envolvimento pessoal da escritora com artistas visuais como Picasso, têm chamado a atenção dos pesquisadores as correlações que se podem estabelecer em termos de procedimentos composicionais.

²⁷ “Essa subordinação de substantivos, e a repetição de locuções verbais, caracterizam os experimentos de G. Stein como uma supressão do ato linguístico da seleção do léxico privilegiando antes o ato da combinação” (LAVALLE, 2003, p. 45).

de imagens. Em *Another Version of Pastoral*, a crítica norte-americana Elinor Fuchs (1996, p. 92), cujo trabalho tem se voltado para a arte de vanguarda produzida em seu país, aborda o que considera um tipo de montagem característico da cena contemporânea. Reconhece em Stein a criadora dessa linhagem, na qual também elencaria Samuel Beckett. Entre os praticantes desse tipo de representação estariam nomes tão estabelecidos quanto heterogêneos dentro do contexto da produção teatral dos EUA: Robert Wilson, Reza Abdoh, Richard Foreman, Elizabeth LeCompte, Suzan-Lori Parks e Charles Mee. Ao abordar a contribuição de Wilson, Fuchs comenta a interação do encenador com Heiner Müller na concepção da montagem de *Alceste*, espetáculo a cuja massa textual *DDI* viria a ser incorporada.

Fuchs defende que o uso da imagem em Stein surge para direcionar a atenção àquilo que é visto, mas também para modificar a postura do leitor-espectador no ato de recepção, tendo a ver, portanto, com o modo de ler a realidade. “Stein emprega a expressão “paisagem” como uma metáfora para um modo de ver o teatro que é fenomenológico, um exame e uma observação relaxados [*settled back*], não necessariamente de uma cena da natureza, mas de qualquer configuração da linguagem, de um gesto, de um *design*, como se fosse uma cena da natureza” (FUCHS, 1996, p. 94). A estudiosa encerra sua análise afirmando que tais montagens poderiam ser consideradas como representativas de um teatro ecológico. O traço principal de tal proposta seria a valorização de uma abordagem em que não apenas o todo seria considerado, mas também a interação dos elementos de um sistema.

É recorrente na produção mülleriana, particularmente em sua última fase, a utilização do termo “paisagem” em referência à escrita. Em *Margem Abandonada / Medeamaterial / Paisagem com Argonautas*, obra que como vimos é construída com base no princípio do fragmento sintético, o dramaturgo acrescenta ao texto publicado uma nota: “Como em qualquer paisagem, o EU neste trecho do texto é coletivo” (MÜLLER, 1993, p. 23). Eis a imagem / paisagem como sonho vão de permanência, como o próprio autor iria indicar ao justificar a nota acima referida: “A paisagem dura mais que o indivíduo. Ela espera, entretanto, o desaparecimento do ser humano, que destrói a paisagem sem consideração de seu futuro como membro de uma espécie” (MÜLLER, 1997, p. 234). Com base em tal formulação, poder-se-ia incluir o dramaturgo entre os praticantes de uma dramaturgia “ecológica”, para fazer

uso da expressão cunhada por Elinor Fuchs. A imagem seria, assim, uma ferramenta privilegiada no sentido de ativar a dinâmica própria da recepção como ato coletivo.²⁸

²⁸ Outra leitura da relação entre paisagem e literatura, em especial a partir do exame da obra de Guimarães Rosa, pode ser encontrada em (PAULINO; SOETHE, 2005, p. 41).

2 A COLABORAÇÃO MÜLLER-WILSON

O simultaneísmo e a valorização do conflito foram apontados, em capítulo anterior, como traços característicos da cena contemporânea. Vários encenadores atuantes a partir da década de 1970 transitam por esse universo sob o signo da disjunção: Richard Foreman, Robert Wilson, nos Estados Unidos; no Brasil, Gerald Thomas e Renato Cohen, para nos limitarmos aos nomes cujo material bibliográfico já permite algum exercício de sistematização. Especialmente relevante no contexto deste trabalho, como já foi exposto, é a produção de Robert Wilson, posto que o diálogo com sua obra teve impacto no desenvolvimento da escrita de Heiner Müller a partir de 1980.

2.1 ROBERT WILSON: SIMULTANEÍSMO E DISJUNÇÃO

O encenador norte-americano Robert Wilson, nascido no Texas em 1941, está hoje entre os principais artistas do teatro experimental. Sua influência tem se estendido para além dos limites da prática teatral, uma vez que seu trabalho, ao propor uma nova forma de arte total, é inerentemente intermediário. Seu trabalho com o corpo e o movimento dialoga com o que há de mais significativo nas pesquisas atuais. Na música, colaborou com o compositor minimalista Philip Glass, solidário ao encenador em um programa estético que buscava revitalizar os modos de percepção fossilizados pelo hábito. A ampla ressonância que seu trabalho alcançou em diversos domínios tem a ver, entre outros fatores, com a abrangência de sua formação, que lhe permitiu atuar em mais de uma frente criadora.

No ambiente acadêmico, Wilson estudou arquitetura em seu estado natal, viajando a Paris para estudar pintura com George MacNeil. Após trabalhar ainda com o arquiteto Paolo Solari, transferiu-se para Nova York, onde encontrou um ambiente de criação que lhe era acolhedor. Com o grupo de artistas The Byrd Hoffman School of Byrds partiu para a criação de suas primeiras montagens. Desde o início de sua carreira, os projetos de Wilson embutiam em seu conceito laboratórios e *workshops* a nortear o desenvolvimento dos espetáculos. De imediato,

as primeiras montagens, *The King of Spain* e *The Life and Times of Sigmund Freud*, chamaram a atenção da crítica.

Deafman Glance, de 1971, já continha elementos que iriam caracterizar a produção do encenador: além de preferir trabalhar com atores não profissionais, Wilson costuma incorporar às suas produções a participação de pessoas cuja própria circunstância pessoal possa colaborar para a renovação do modo do encenador compreender a realidade. Raymond Andrews, um jovem surdo-mudo, foi um deles; outro jovem colaborador, Christopher Knowles, é autista. Ambos viriam a ser adotados por Wilson.

Também no domínio da ópera o encenador desenvolve um extenso trabalho, tanto voltado para o repertório tradicional, como para a criação de novas obras, destinadas a redefinir a escritura cênica em um universo habitualmente refratário ao alternativo. Ao mesmo tempo em que se sente confortável lidando com obras como *A Flauta Mágica*, de Mozart, *Madame Butterfly*, de Puccini, e *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, o encenador vem colaborando para a renovação do gênero por meio de produções como *Einstein na Praia*, um fracasso financeiro que cedo se estabeleceu no repertório, tendo merecido, desde sua estreia, duas outras montagens. Entre aqueles que, em algum momento, colaboraram com Wilson estão William Burroughs, David Byrne, Susan Sontag, Jessye Norman e Allen Ginsberg.

O encenador é também reconhecido pela monumentalidade de seus projetos. *Civil Wars*, por exemplo, foi uma iniciativa multinacional, na qual Wilson trabalhou ao longo dos anos 1980. O plano mais abrangente foi subdividido em várias versões nacionais do espetáculo. Assim, houve a produção de eventos em países selecionados, sem que o projeto alcançasse sua plena realização em função de dificuldades orçamentárias. Também grandioso em suas proporções foi *KAMOUNTain and GUARDenia Terrace*, espetáculo com a duração de sete dias, montado no Irã em 1972.

Vale destacar que, como artista plástico, Wilson recebeu ainda inúmeros prêmios, entre eles o Leão de Ouro da Bienal de Veneza de 1993, por seu trabalho em escultura. A parceria com grupos empresariais que dão apoio a seus projetos também assinala outra característica do encenador: sua agilidade e perspicácia na gestão comercial de sua produção. Como *designer*, concebeu móveis

comercializados pelas mais requisitadas galerias dos Estados Unidos, bem como peças para grifes de luxo, como a francesa Louis Vuitton.

A imagem sempre será, para o encenador, a primeira e mais intensa referência, o modo de expressão mais direto e espontâneo. Uma etapa essencial da montagem de seus espetáculos será a pesquisa da visualidade que dialogará com os demais elementos em uma encenação. Projetos inteiros podem se desenvolver a partir de uma referência puramente visual.²⁹

O Brasil soube reconhecer bem cedo a importância do seu trabalho. Ainda em 1974, foi montado no Teatro Municipal de São Paulo o espetáculo *A Vida e a Época de Joseph Stalin*, cujo título fora transfigurado para *A Vida e a Época de Dave Clark*, a fim de fugir à censura que cerceava a criação e pautava a programação artística de modo geral. O encenador já visitou o país algumas vezes, a última delas em 2009. Sempre que vem ao Brasil, conforme prática rotineira entre os artistas experimentais, se envolve em atividades de formação (laboratórios e oficinas) e discussão. Ocupa um lugar relevante na recepção da obra de Wilson no Brasil a produção do criador e pesquisador Luiz Roberto Galizia, morto prematuramente. Seu estudo sobre a arte total wilsoniana permanece uma referência fundamental na bibliografia.³⁰ Além disso, Galizia participou diretamente, primeiro como tradutor, depois como membro da equipe, do trabalho de preparação do espetáculo montado em São Paulo em 1974.

“O essencial no teatro de Wilson é a separação dos elementos, um sonho de Brecht”, aponta Müller (1997, p. 240) em depoimento acerca do encenador norte-americano. Essa independência só poderia se instaurar na medida em que a possibilidade de conflito aberto se materializasse. Wilson rejeita a linearidade narrativa para, por meio do emprego de uma imagética singular e do fomento de novas formas de percepção, conceber seu programa estético. Tal programa, de modo paradoxal, é tão singularmente individual quanto emblemático de preocupações comuns a outros encenadores de sua geração, cujo interesse pela imagem testemunhava a busca por outros princípios de estruturação para além da linearidade verbal. A não resolução, o embate, a interação conflituosa de elementos

²⁹ Com relação a *DDI*, Müller relatou em carta a Ginka Tcholakowa (*apud* HAAS, 2005, p. 32) que Wilson já possuía, como referência visual para o seu *Alceste*, um “paredão de pedra”.

³⁰ Cf. GALIZIA, 1986.

diversos são aspectos característicos de sua produção. Segundo Galizia, esse simultaneísmo caracterizaria a arte total wilsoniana, “pois a resolução de opostos e contrastes permanece indefinida, com várias proposições contraditórias apresentando-se ao público ao mesmo tempo, sempre convidando à consideração de uma nova síntese desconhecida” (GALIZIA, 1986, p. XXXVI). A participação do público ganha relevo. É a ele que caberá o exercício de síntese na busca de um conjunto possível.

Algumas questões, no caso, se impõem de imediato. Que unidade poderia ser construída a partir dessas interações? Seria pertinente questionar a organicidade de uma obra cujo princípio de criação valorizaria a multiplicidade e a divergência? O encenador não parece mostrar-se comprometido com a noção de unidade, seja aquela embutida no ideal wagneriano da *Gesamtkunstwerk*, seja qualquer nova formulação que se lhe venha a atribuir. A valorização do conflito parece atender a uma necessidade de ampliar a inserção do espectador, ente reflexivo, no processo de significação do que se materializa em cena. A crítica Elizabeth Wright, em sua leitura psicanalítica de *Hamletmaschine*, faz a seguinte observação: “Seu teatro gera uma interação constante entre os elementos visuais, verbais e auditivos, os quais problematizam a relação entre a imagem e a linguagem, e desafiam os espectadores a ocupar, de modo subjetivo, quaisquer espaços que lhes sejam oferecidos às suas fantasias” (*apud* CAMPBELL, 1996, p. 185). A instabilidade garante, assim, o espaço de intervenção do receptor.

Com relação à obra de Wilson, fala-se de fato em teatro estático, paisagístico ou visual. O interesse pela imagem parece responder à urgência de escaparmos às interpretações habituais e fossilizadas, de modo a permitir que novas formas de percepção se desenvolvam. O emprego dos movimentos em câmera lenta, com sua diminuição do ritmo dos acontecimentos, permite uma atenção renovada, inusual, aos fenômenos. “No espetáculo *The Life and Times of Sigmund Freud* (1970), por exemplo, a única ação que se percebe em dado momento é uma tartaruga gigante de papel machê, levando mais de uma hora para se arrastar de um canto a outro do palco” (BATHRICK, 2006, p. 68). O discutido minimalismo wilsoniano cumpre, a seu modo, o papel de mobilização do público.

Luiz Roberto Galizia registrou de modo detalhado a mecânica de preparação dos espetáculos de Wilson. Ao descrever os laboratórios destinados a iniciar os

atores na técnica da câmera lenta, o pesquisador aponta: “O principal objetivo do exercício era ajudar a relaxar quem o fazia e concentrar-se na variedade de pensamentos que lhe vinham à mente, quando se proporciona ao corpo um tempo a mais para movimentar-se” (1986, p. 109). Galizia lembra que o propósito era não imitar um acontecimento a transcorrer de modo lento, mas levar mais tempo na execução de movimentos habituais, de maneira que a atenção e o relaxamento favorecessem a observação. Heiner Müller também chamou a atenção para esse relaxamento e sua relação com a observação: “O tempo é um elemento principal no teatro de Wilson, a ele interessa o momento entre o olhar e o olhar, o que e como se vê quando se pisca os olhos”. O dramaturgo alemão vê, nesse processo, o efeito da experiência da “expansão do tempo sob o efeito das drogas” (1997, p. 241).³¹

Uma consequência direta do papel renovado que o corpo viria a adquirir na cena contemporânea foi a valorização da dança na concepção de espetáculos, algo que se identifica também na produção de Wilson. Com relação à dança, percebe-se nas criações do encenador norte-americano o minimalismo como abordagem subjacente, identificável na conformação dos elementos da encenação. Por princípio, o trabalho partia da simplificação e limitação dos movimentos. A distribuição simplificada permitia ainda uma articulação mais clara da dança com os demais elementos.

Wilson concebeu boa parte de seus espetáculos tendo como colaborador o bailarino e coreógrafo norte-americano Andy de Groat, que também ministrava oficinas na Fundação Byrd Hoffman, dirigida pelo encenador. Inspirado nas propostas de precursores e fundadores da dança contemporânea, como Merce Cunningham – já mencionado nas considerações anteriores sobre John Cage – e George Balanchine, de Groat replicou o programa minimalista na esfera da dança, tendo desenvolvido uma série de movimentos, buscando relacionar a circularidade e a repetição.

A parceria teve início em 1971, com *Deafman Glance*, estendendo-se até produções operísticas recentes como *A Flauta Mágica*, de Mozart, passando por *Einstein na Praia*, obra composta pelo também minimalista Philip Glass e considerada um divisor de águas no percurso da ópera no século 20. Nos frutos da

³¹ Esse “momento entre o olhar e o olhar” será tematizado por Müller em *DDI*.

parceria, o que se via no palco era o resultado de uma preparação que envolvia laboratórios realizados com os atores, o que nos remete uma vez mais ao aspecto da processualidade como referência na cena contemporânea. O trabalho nos laboratórios buscava não apenas sensibilizar os atores para a necessidade de uma consciência corporal mais desenvolvida, mas também enfatizar uma outra urgência: era preciso, como nos exercícios relativos à técnica da câmera lenta, ampliar a capacidade de percepção do ator, favorecendo a observação dos movimentos de todos os membros do grupo e da interação do ator com o espaço.³²

Assim Heiner Müller descreveu um encontro com Wilson: “Quando se despediu, deu um beijo em nós dois, como uma criança que é mandada para a cama” (MÜLLER, 1997, p. 239). Percebe-se, na produção wilsoniana, a valorização da noção de arte como jogo lúdico. Müller mais de uma vez se referiu a esse aspecto, como em sua avaliação da relação entre o encenador e os atores com os quais trabalhava: “O teatro de Robert Wilson, tão ingênuo como elitizado, dança mordaz infantil e brincadeira de criança matemática, não faz diferença entre leigos e atores” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 47). Em sua avaliação do trabalho do encenador, o dramaturgo alemão reforça e valoriza, em procedimento característico, as contradições internas do projeto wilsoniano: seu elitismo é democrático, por reduzir o fosso entre ator e leigo; seu teatro é simultaneamente pueril e corrosivo, frívolo e matemático.

Ao descrever seu primeiro contato com o encenador, Heiner Müller apontou: “Ele estava sentado à mesa de controle e brincava como uma criança com a luz e o som. Foi fascinante” (MÜLLER, 1997, p. 238). A afirmação do dramaturgo poderia sinalizar que seu interesse pela obra de Wilson teria como origem o que ela poderia representar em termos de liberdade de ação, da arte como jogo gratuito. Vimos na introdução que a obra do dramaturgo alemão surgiu em um contexto institucional bastante singular, no qual o regime da RDA impunha condições especiais, tanto no que se refere à produção quanto à recepção de textos. Dificilmente se poderia escapar a essas circunstâncias. O próprio dramaturgo, ao comentar o processo de

³² Novamente, Galizia descreve de modo preciso a sistematização a que chegou de Groat por ocasião da montagem de *Einstein na Praia*, ao apontar que as sequências tinham como ponto de partida uma série de apenas quatro movimentos: “pular, dar um passo à frente e voltar à posição inicial; uma série de dezesseis movimentos com os braços; correr em uma contagem de vinte tempos; e pular em oito variações” (1986, p. 64).

criação de *DDI*, chegou a afirmar que escrever a peça “foi tirar férias da RDA, um ato de libertação, talvez narcisístico” (MÜLLER, 1997, p. 249). O encontro com Wilson representaria, assim, um escape dos intensos embates ideológicos e estéticos que Müller enfrentava em seu país.

Mas contra essa visada levantou-se uma série de críticas. Delas, a mais aguda apontava para uma despolitização da obra do dramaturgo, afirmando que não se podia fazer *tabula rasa*. Como aponta Rebecca Kastleman, chegou-se a considerar que “o tratamento que Wilson deu aos textos de Müller parecia solapar as particularidades das identidades políticas e nacionais, reduzindo o valor cultural específico da escrita de Müller ao internacionalismo mitologizado, e fatalmente acrítico, de Wilson” (2008, p. 118). Vimos, em capítulo anterior, como se desenvolveu o debate na imprensa alemã sobre a colaboração entre os dois artistas. A Saxônia nunca seria o Texas, e não haveria inovação formal ou salto interpretativo que, segundo parcela da crítica, justificasse essa interpretação.

Ocorre que essa tese se fundamenta em pressupostos merecedores de um exame mais aprofundado. A densidade e a acidez do texto de Müller dificilmente seriam apagadas pelas opções de encenação de Wilson. Apesar de inserida em um contexto de produção cosmopolita e internacionalista, próprio da produção vanguardista do período, a obra do dramaturgo alemão se mostra absolutamente permeada pelos embates estéticos e políticos de seu país e de sua condição. A tese, em verdade, subestima o vigor crítico de sua obra.

Müller era capaz de manter seu vigor contestador nos mais variados contextos institucionais. Em sua visita ao Brasil, o dramaturgo foi capaz de “confraternizar com a oligarquia de Blumenau (ele, o escritor ‘comunista’!)” (FRIAS FILHO, 1996, p. 1-2). O diálogo com o programa estético de Wilson, assim como a convivência com a oligarquia da cidade brasileira, não pacificariam o discurso crítico do autor.

Outro pressuposto da tese seria a qualificação do projeto de Wilson como necessariamente acrítico. Longe de estar ausente, na obra do encenador a contestação adquire outros contornos. Um artista que, por meio de suas criações, se propõe a reavivar as formas de percepção embotadas pela experiência contemporânea não pode ser elencado entre os criadores sem qualquer

comprometimento com uma arte crítica. Apreender a realidade de modo renovado é um passo necessário para qualquer tipo de intervenção sobre ela. Os esforços de inclusão, percebidos no âmbito da seleção e escalção de atores, tampouco devem ser considerados como elemento meramente cosmético da proposta do encenador.

Sobre as críticas acerca das possíveis implicações da colaboração, as manifestações do dramaturgo, em sua maior parte externadas em entrevistas, recorrem à dubiedade e à ironia. Elas ilustram o modo como Müller costumava emitir seus juízos, cancelando-os no próprio ato de sua enunciação. Consideradas suas idiossincrasias, o dramaturgo nunca fez uma defesa inequívoca e categórica da obra de Wilson. Alternava gestos afetuosos, ligeiramente irônicos, e afirmações sobre o que lhe parecia inusitado na interação entre ambos.³³

Sobre as implicações dessa colaboração, Rebecca Kastleman lança mão de um argumento mais sutil. Apropriadamente, sugere que a complexidade das relações de influência não pode ser reduzida a afirmações categóricas ou juízos generalizantes. Ao considerar a relevância de *DDI* no contexto da parceria, Kastleman defende que a peça representa, por parte do dramaturgo, uma tentativa de controlar o modo como seus textos eram utilizados nas montagens de Wilson. Tratar-se-ia, na visão da pesquisadora, de uma redefinição dos termos da colaboração. De acordo com essa linha de raciocínio, essencial seria compreender o papel que a figura do fantasma exerce na montagem de *Alceste*. Para a pesquisadora, “o fantasma chama a atenção para a sensibilidade histórica que falta ao trabalho de Wilson ao recorrer ao reservatório de memórias coletivas que eram comuns ao Leste e ao Oeste, impondo à plateia que não sucumba cegamente à fuga estética oferecida pelos espetáculos de Wilson” (KASTLEMAN, 2008, p. 121).

Embora a fortuna crítica reconheça que a história não desempenha um papel central na estética do encenador, também se pode dizer que a acusação de insensibilidade histórica parece excessiva. Mesmo que de forma bastante peculiar, a história e a política adentram o programa de Wilson.³⁴ Para Bonnie Marranca, Wilson

³³ “Um exemplo de colaboração bem sucedida: Wilson tinha armado um quadro segundo uma pintura de Menzel, onde Frederico, o Grande, morre. [...] Wilson disse: ‘Agora preciso de um texto’” (MÜLLER, 1997, p. 239).

³⁴ O primeiro trabalho do encenador realizado no Brasil, em 1974, atesta isso. Aos censores brasileiros, as implicações políticas do propalado estetismo de Wilson eram fortes o suficiente para justificar a necessidade de modificação do título da montagem encenada em São Paulo.

não lida propriamente com a história, mas com o seu anverso: “Seu teatro não faz história, apenas o seu outro lado poético, a memória. Ele reside no mito, o espaço entre a literatura e a história. A intuição é a via para a sua enciclopédia, deve-se manter a atenção de um anjo em uma biblioteca” (MARRANCA, 2003). Mas uma eventual confrontação, nítida e estanque, entre um Müller histórico e um Wilson mitopoético, também parece demasiadamente simplificadora. O mito tem sua relevância no programa do dramaturgo alemão, como será possível constatar no capítulo 3, onde se trata do diálogo de Müller com a tradição grega na configuração de sua escritura dramática. Por outro lado, a própria referência a personagens históricos, frequente em espetáculos de Wilson, não teria como deixar de ativar significados que colaborariam para conformar a recepção das montagens, fato que não passaria despercebido ao encenador.

Mas relações de influência só podem ser compreendidas de modo aprofundado pela descrição de sua própria imanência. Assim, o passo seguinte nesta análise será a revisão dos espetáculos que marcaram a colaboração de Wilson e Müller, buscando apontar, em relação ao programa estético dos dois artistas, tanto áreas de convergência como de dissensão.

2.2 HISTÓRICO DA COLABORAÇÃO

De acordo com o dramaturgo, seu primeiro contato com Wilson ocorreu em 1980, por ocasião da montagem de *Civil Wars*, espetáculo monumental já comentado aqui. Müller colaborou na etapa alemã, em Colônia. A possibilidade de encenar o conflito sem a redundância a regular a interação entre os elementos do espetáculo logo chamou a atenção do dramaturgo. A montagem caracterizava-se por justapor “dois elementos completamente diferentes, especialmente na última parte, onde visual e sonoramente duas máquinas trabalham uma contra a outra. Não funcionou, mas a perturbação transformou-se em tensão” (MÜLLER, 1997, p. 239). O conflito como gerador de tensão criativa estimulou, desde a primeira colaboração, o processo de criação dos dois artistas.

O trabalho seguinte foi a montagem, na Ópera de Lyon, na França, de uma ópera assinada pelo compositor britânico Gavin Bryars. Modesta, a participação de Müller se restringiu à cessão do texto *Margem Abandonada / Medeamaterial / Paisagem com Argonautas*. Em suas entrevistas, são escassas as menções do dramaturgo à montagem, sinal de que ele não lhe atribuía grande importância no rol das colaborações. Ao longo de sua carreira, Müller acalentaria o desejo de trabalhar em um libreto original, uma vez que as experiências com Bryars e Wilson não fizeram senão reaproveitar textos anteriormente finalizados. O dramaturgo deixou inacabado um manuscrito, *Oresteia*, no qual vinha trabalhando com o compositor francês Pierre Boulez, recuperando mitos egípcios que chegaram à tradição europeia nas atualizações de Sófocles e Ésquilo. A respeito de seu envolvimento com Boulez no trabalho de preparação da ópera, atestando a relevância que a imagem vinha adquirindo na produção do dramaturgo, Müller comentou que “se se parte de uma estrutura como a de uma peça de Sêneca, você chega a *tableaux*, a imagens estáticas, muito mais rapidamente. A música volta a ser um meio de fazer com que as imagens atuem por um período longo” (MÜLLER, 2009). Esta última afirmação do dramaturgo poderia ser igualmente aplicada ao uso que Wilson faz da música em seus espetáculos.

Em 1986, após a colaboração na ópera de Gavin Bryars, a parceria prossegue com a releitura wilsoniana de *Alceste*, de Eurípedes, trabalho que de certo modo destoa da produção anterior do encenador norte-americano. O inusitado seria o emprego de um texto clássico como base, opção de criação que já ativa no público receptor um elenco de referências inevitáveis. Ao pedido de Wilson, Müller responde com um texto já pronto (*DDI*), resultado de um extenso trabalho de composição iniciado ainda nos anos 1970. O material fora desenvolvido de modo isolado, sem que tenha havido um contato direto e aprofundado entre os dois artistas.

A esse respeito, Wilson manifestou-se em depoimento à crítica teatral Elinor Fuchs: “Se tivesse lido o texto nunca teria concebido o espetáculo dessa forma. É estranhíssimo quantos paralelos é possível localizar no texto [...] É algo simplesmente misterioso. Teria sentido receio de ilustrar o texto, algo que não gosto de fazer” (*apud* FUCHS, 1996, p. 98). O paralelo misterioso, para a crítica, seria justamente a associação do tema da morte e renascimento, evidentemente já

explícitos no texto de Eurípedes, à questão da paisagem. O trabalho é apresentado na cidade norte-americana de Cambridge, Massachusetts. Com música de Laurie Anderson, a montagem tem vida relativamente curta, tendo circulado ainda por Nova York.

No mesmo ano, Wilson inicia a preparação de *Hamletmaschine*, texto que colaborou para a difusão e consagração do nome do dramaturgo alemão entre os artistas de vanguarda. Uma primeira versão em inglês, com tradução de Carl Weber, foi apresentada em Nova York e contou com a participação de alunos de graduação do curso de teatro da Universidade de Nova York. É difícil afirmar categoricamente em que medida a escolha de trabalhar com os alunos da universidade foi uma decisão deliberada da parte do encenador ou uma imposição das circunstâncias de produção, uma vez que entre os produtores da montagem estava a própria Escola de Artes da instituição. Mas cumpre reiterar que o histórico de produções de Wilson comprova uma preferência por projetos com atores não profissionais. A circulação do espetáculo foi expressiva, incluindo em sua itinerância cidades da França, Reino Unido, Espanha e Itália. A versão em alemão contou com a participação de atores profissionais, fato que chegou a ser lamentado por Müller. Além de Hamburgo, a montagem também visitou Berlim.

O trabalho conjunto seguinte, *Death Destruction & Detroit II*, foi produzido em 1987, no Schaubühne de Berlim. Ao longo dos anos 1980, a Alemanha, mais que os Estados Unidos, foi o país que soube acolher os trabalhos de Wilson, considerando suas demandas significativas do ponto de vista de produção e investimento. Ainda que, paradoxalmente, Wilson pudesse parecer aos olhos de parte do público norte-americano um fenômeno mais europeu que nativo, o jornal *The New York Times* julgou relevante enviar um de seus críticos para cobrir o espetáculo em Berlim. John Rockwell (1987) identificou na valorização da tridimensionalidade a maior virtude do espetáculo. Para o crítico, Wilson reproduzia, no espaço de encenação, uma proposta anterior desenvolvida pelo *designer* sonoro e compositor Hans Peter Kuhn. Kuhn havia concebido espetáculos nos quais o público recebia informações sonoras vindas de pontos deliberadamente selecionados da sala. Wilson aplicou o mesmo conceito ao espaço cênico como um todo: fez uso de um palco principal, dois secundários e uma imensa parede. O público recebia informação visual a partir desses quatro pontos. Sentados em

cadeiras móveis, semelhantes a banquetas de bar, acompanhavam o espetáculo, com duração de 4 horas e meia, alternando o foco de sua atenção. Desta feita, a técnica da colagem era aplicada a textos de Kafka, Maita di Niscemi, Cythia Lubar e Müller.

Conforme apontou John Rockwell, o texto se ressentia de maior coesão. Claro é que a própria noção de coesão, quando aplicada a espetáculos como *Death Destruction & Detroit II*, precisa ser relativizada. Tais montagens seriam coesas se, por meio desse termo, se procurasse destacar o processo de busca por um novo padrão de homogeneidade, característico de nossa contemporaneidade. Não cabe procurar nelas o que elas nunca se propuseram a atingir.

De volta aos EUA, 1988 foi o ano de *Quarteto*, texto de Müller baseado em *As Ligações Perigosas*, de Pierre Choderlos de Laclos, no mesmo American Repertory Theater em que *Alceste* fora montada. O dramaturgo, tão preocupado com o modo como a história e a memória permeiam e condicionam a escrita, cancela do texto original elementos que situam a narrativa no espaço e no tempo. Reposiciona-os, entretanto. As novas referências espaciais e temporais são múltiplas: um *bunker* após a Terceira Grande Guerra e um salão da aristocracia antes da Revolução Francesa. Em procedimento condizente, do ponto de vista formal, com a proposta minimalista wilsoniana, a narrativa enfoca apenas dois personagens: o Visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil. Os demais missivistas do romance epistolar de Laclos são abolidos.

A montagem teve vida curta. No mesmo ano, na Alemanha ainda cindida, mas prestes a assistir à Queda do Muro, estreia *A Floresta*. A montagem guarda especial relevância por atestar a incorporação manifesta da temática intercultural e pelo momento histórico singular que ela testemunha, tempos de AIDS e de esgotamento do regime socialista na RDA, que viria a ruir no ano seguinte. A presença da interculturalidade na proposta de Wilson já havia sido apontada pelo próprio Heiner Müller, ao afirmar que seu teatro “tem muito do Japão, essa é talvez sua verdadeira inspiração, nas universidades americanas o conhecimento do teatro japonês é muito difundido” (MÜLLER, 1997, p. 241). O dramaturgo, por sua vez, também se interessou especificamente pelo teatro Nô, tendo utilizado elementos dessa linguagem cênica na composição de *DDI*.

Em *A Floresta*, o amálgama de textos empregados é intrinsecamente conflitante: a epopeia de Gilgamesh, escrita em acádio (em 28 a. C.); *A História Geral das Coisas da Nova Espanha* (1569), do frade Bernardino de Sahagún, missionário espanhol que viveu no México, onde chegou a aprender e a escrever em *náhuatl*, a língua asteca; dois contos de Edgar Allan Poe, *Silence – A fable* e *Shadow – A parable*; e *Heracles 2 ou A Hidra*, único texto do próprio Müller.

Como aponta Bonnie Marranca (2003), na concepção de seus espetáculos Wilson cria, ao longo do processo, dois livros que documentam e norteiam a montagem. Um primeiro livro registra os textos que passarão por um processo de organização e ordenamento, e que servirão de base para o desenvolvimento da encenação. Um segundo livro reúne a linguagem gestual, figurinos e esquemas de iluminação, e tem como fonte um extenso trabalho de pesquisa sobre a visualidade relativa aos temas em questão. Em *A Floresta, Nova e Curiosa Escola de Dança Teatral* (1716), de Gregorio Lambranzi, serviu como referência. Para Marranca, a aparentemente desordenada e errática aglutinação de textos não obedece a um capricho gratuito, mas se fundamenta no que ela chama de “dramaturgia do texto disperso”: “[...] a recuperação do texto disperso é não apenas um modo de construir a narrativa teatral, mas uma atitude em relação ao passado como um arquivo (artefatos culturais rememorados)” (MARRANCA, 2003). Por certo a recuperação de textos e sua pertinência em relação à atualidade têm implicações decisivas para qualquer esforço hermenêutico. O homossexualismo, tema bastante em voga no momento da montagem, já aparece na epopeia de Gilgamesh. A tematização da morte ligada à epidemia de cólera nos Estados Unidos do século 19, presente em *Shadow – a parable*, de Poe, remete de modo explícito à questão da AIDS, que marcava de modo forte, naquele momento, a experiência de toda uma geração.

O escritor e dramaturgo norte-americano Darryl Pinckney colaborou com Müller no trabalho de colagem e de redação de textos, tendo deixado um testemunho de sua interação com os dois artistas, *Tensions and Nostalgias: Berlin Days with Robert Wilson and Heiner Müller* (PINCKNEY, 2004/2005). Como todo texto de cunho fortemente pessoal e subjetivo, sua importância deve ser relativizada. Mas há nele colocações e informações que, por pertinentes, deveriam ser levadas em consideração, mesmo em um estudo acadêmico. Apesar de não ser central, a questão intercultural está presente em seu depoimento. Mas, para compreendê-la,

talvez seja mais relevante relembrar o percurso de Pinckney *após* seu contato com Wilson e Müller. O escritor afro-americano se tornou uma referência na “recuperação de textos dispersos”, para empregar a expressão de Bonnie Marranca, relacionados à experiência de afrodescendentes na América protestante.

Conforme relembra Pinckney (2004/2005, p. 145), Berlim Ocidental vivia, em 1988, ano anterior à Queda do Muro, um momento de grande intensidade em sua programação cultural. O mecenato e o apoio estatal asseguravam a possibilidade de realização de produções que dificilmente seriam viabilizadas nos Estados Unidos ou em qualquer outro país. A cidade ainda buscava reencontrar seu perfil cosmopolita e passava a receber cada vez mais imigrantes. Ainda marcada pela ocupação militar que caracterizou o período da Guerra Fria, Berlim Ocidental era um espaço seguro para o trânsito de norte-americanos, cujo passaporte lhes garantia algum conforto.

Na perspectiva de Pinckney, Wilson surge como idiossincrático e cativante, um pensador imagético cuja atenção era atraída quando seu interlocutor, ao longo de uma conversa, reduzia o ritmo de seus movimentos.³⁵ O escritor salienta ainda o pleno envolvimento do encenador com todos os aspectos da montagem. Em um dos laboratórios de preparação, mesmo com dores nas costas, Wilson fazia movimentos de difícil execução e pedia que fosse imitado. Na seleção de atores, buscava biótipos que se mostrassem complementares em cena. De todo modo, a imagem transmitida da personalidade de Wilson é de alguém profundamente comprometido com a criação, mesmo quando defrontado com as dificuldades práticas da execução do seu ideal artístico: os prazos proibitivos, a lida com os diferentes tipos de atores (*A Floresta* contou com um ator surdo), as limitações de orçamento e as frustrações da equipe.

Sobre Müller, o relato de Pinckney (2004/2005, p. 147) é ambivalente, embora dê testemunho da intensa admiração que a ele devotava. Já o local do primeiro encontro aponta para os privilégios concedidos ao dramaturgo, motivo de crítica sistemática por parte de seus opositores: viajar lhe era permitido, bem como possuir um apartamento à disposição em suas visitas a Berlim Ocidental. Mas também a generosidade aparece como um traço significativo: Müller não se importa

³⁵ A respeito da colaboração na montagem da epopeia de Gilgamesh, o autor norte-americano relembra: “Wilson pediu uma folha de papel. Ele tinha um lápis consigo. Para explicar em que trabalhava, ele tinha que desenhar. Ele se desculpou por não ser bom com palavras” (PINCKNEY, 2004/2005, p. 147).

em oferecer ao estudioso, em uma situação de necessidade, o apartamento mencionado. É também como profundo conhecedor da história e da cultura alemãs que o dramaturgo surge no relato, e como um artista que, nos momentos de definição, sabia consolidar as opções de criação e conceber algo coeso e rico do ponto de vista estético.

Apesar do caráter biográfico e enganadoramente fortuito do testemunho de Pinckney, seu relato joga luz sobre a mecânica da colaboração. Cabia-lhe acompanhar Müller ao longo do processo de criação do texto do espetáculo, contribuindo tanto na redação como na pesquisa de referências em bibliotecas do lado ocidental. Ele atribui sua presença na equipe à necessidade, por parte do encenador, de uma garantia da entrega de um texto pelo dramaturgo. Cabia-lhe, assim, acompanhar o processo de criação de modo a assegurar que a produção teria um texto, já que em um episódio anterior, ocorrido ao longo da preparação da montagem de *Death Destruction & Detroit II*, Müller teria protelado tanto a entrega, que já não lhe era mais possível atender à encomenda de Wilson.³⁶ Para justificar essa impossibilidade, o dramaturgo teria redigido, então, uma carta ao encenador. Em um lance criador, Wilson utiliza a própria carta de Müller como texto na montagem. E aqui vale lembrar a restrição do crítico John Rockwell, acima mencionada, que apontava para a ausência de coesão no texto do espetáculo.

De modo geral, após a leitura do relato de Pinckney permanece a percepção de Müller como um autor genial, mas que não buscava um maior envolvimento com a produção, nem demonstrava um comprometimento decidido com os projetos nos quais se envolvia. O dramaturgo não era uma presença constante nos ensaios, e em eventos de divulgação se expunha o mínimo necessário, tendo se afastado gradativamente do contato com a equipe.

Paralelamente às produções em conjunto com Wilson, as circunstâncias que envolviam a criação da obra do dramaturgo se modificaram profundamente, posto que, em meados dos anos 1980, o mundo socialista ensaiava seu desmonte. Com isso, desapareciam também as certezas que, para o bem e para o mal, viabilizavam uma estabilidade propícia à produção. A crítica logo apontou a escassez de obras recentes, investigando a relação entre regimes de exceção e necessidade criadora.

³⁶ Cf. PINCKNEY, 2004/2005, p. 147.

Em entrevista a Thomas Assheuer, indagado a respeito de quanta ditadura seria necessária para que escrevesse, o dramaturgo afirmou: “Não preciso de nenhuma ditadura, não se tratava de mim, tratava-se do teatro, e para o teatro a ditadura é em todo caso um cenário melhor. Isso se vê agora em todo lugar. Ninguém mais sabe agora para que o teatro realmente serve” (MÜLLER, 1997, p. 327). Para ele, havia ruído o tripé que sustentara a produção, formado pelo poder, pelo teatro e pelo público. A Queda do Muro desorientou toda uma geração de criadores cujas obras dialogavam com a realidade social e política de modo mais imediato, entre eles, Müller: “Heiner, o príncipe socialista, começou a sofrer ataques. Ele não iria se desculpar, mas tinha o coração partido, parecia perdido em meio à celebração. Ele disse que os anos entre 1945 e 1949 haviam sido os mais felizes de sua vida” (PINCKNEY, 2004/2005, p. 155). É sintomático que o dramaturgo tenha iniciado o trabalho em sua autobiografia logo após a Queda do Muro.

Os anos tumultuosos que se seguiram à reunificação da Alemanha foram também um período de balanço e acertos de contas. No caso do dramaturgo, um novo incidente suscitou um debate sobre a sua verdadeira estatura no âmbito da literatura alemã. Uma comissão instalada pelo governo promoveu uma investigação acerca da Stasi, o órgão de inteligência do antigo regime socialista. Descobriu-se, após ampla divulgação promovida pelo jovem autor alemão Dieter Schulze, que, nos arquivos do órgão, Müller aparecia listado como colaborador não oficial desde 1978. O dramaturgo reagiu afirmando que havia sido “ingênuo em não saber que conversas com colaboradores da Segurança do Estado seriam registradas como atividades IM” (MÜLLER, 1997, p. 309), IM correspondendo à abreviação de *Inofizieller Mitarbeiter*, colaborador não oficial.

Sobre o tom de censura velada assumido por Darryl Pinckney em relação ao comprometimento do dramaturgo durante os ensaios para *A Floresta*, vale lembrar que Müller tinha um conceito bastante específico do que seria uma colaboração frutífera, capaz de criar as circunstâncias necessárias e suficientes para que algo de valor fosse gerado: “Quanto mais tardia a união, tanto mais é acrescido em realidade e individualidade. Quanto mais firmemente os componentes afirmarem sua independência, tanto mais complexa a obra de arte total” (MÜLLER, 1993, p. 87). O contexto dessa intervenção era o da ópera e suas possibilidades de desenvolvimento, mais um ponto de contato com os interesses de Robert Wilson.

Nem tanto ao mar, nem tanto à terra: tão equivocado quanto resumir o envolvimento de Müller na colaboração a um mero exercício crítico irônico é limitá-lo a um gesto de libertação pueril e descompromissado. Parece ser mais produtivo compreender a colaboração, do ponto de vista do dramaturgo, como motivada por um fenômeno sobredeterminado, no qual ambas as atitudes exerceriam sua força, uma contra a outra.

Antes de proceder às considerações sobre a função do texto nas encenações que nasceram a partir da colaboração dos dois artistas, vale apontar aqui a relevância desta exposição no contexto deste estudo. O exame do trabalho conjunto de Müller e Wilson permite compreender que os projetos de encenação, no contexto da cena contemporânea, privilegiam uma abordagem dialógica. Cada sistema significativa interage com os demais. Cada texto só se potencializa verdadeiramente quando é considerado como parte de uma rede hipertextual que corporifica o espetáculo. Nesse âmbito, a uniformidade de discursos, algo que justamente não se percebe na interação entre o dramaturgo e o encenador, seria contraproducente e limitadora.

2.3 O PAPEL DO TEXTO NAS MONTAGENS EM COLABORAÇÃO

O conceito de obra em movimento, proposto por Umberto Eco para se referir a um tipo específico de obra aberta, permite descrever com relativa precisão um procedimento de criação de Wilson, bem como estabelecer um nexo entre esse procedimento e a obra de Müller. Como elemento de articulação entre as seções mais longas de seus espetáculos, conhecidos por sua longa duração, o encenador emprega as chamadas *knee plays* (em tradução literal, “peças-jelho”). Elas tanto representam uma pausa entre passagens primordialmente visuais, como promovem a continuidade da obra que as engloba. Tais peças também costumam ser apresentadas ao público de forma isolada, como versões intermediárias do produto final ou mesmo como síntese dos trabalhos mais longos.

Mel Gussow analisou a reunião das *knee plays* concebida por Robert Wilson e David Byrne como versão local, norte-americana, do trabalho *Civil Wars*. Para Gussow, o trabalho não seria “simplesmente uma série de interlúdios. Em vez disso,

é como um quebra-cabeças acróstico, um enigma que, uma vez solucionado, assume uma nova forma e uma nova significação” (1986). A reconfiguração das unidades da obra em uma nova estrutura propõe um desafio interpretativo renovado, forçando o receptor a buscar relações entre a obra mais abrangente e sua reatualização. Em um cenário mais realista, no entanto, o público não chega a ter o conhecimento prévio necessário ao estabelecimento desse tipo de relação. O artista, com frequência, atua no sentido de proporcionar ao receptor o repertório que lhe falta para dar conta do esforço hermenêutico exigido pela obra.

Na música contemporânea, os compositores empregam a bula, o “manual de instruções” de peças cujo princípio de interpretação não encontra seu endosso nas práticas tradicionais de execução (vale citar que a notação do material musical, realizada por David Byrne, lembra em muito os trabalhos de John Cage que valorizavam a partitura como espaço plástico). Wilson trabalha com *storyboards*, procedimento replicado no universo de produção brasileiro, entre outros, por Renato Cohen. O *storyboard*, no contexto de produção de uma obra em movimento, está sempre sujeito a modificações, uma vez que o próprio processo de desenvolvimento do espetáculo pode sugerir rupturas em modelos anteriores, como apontou o crítico Mel Gussow: “As coisas raramente são o que parecem ser. Elas também não mantêm necessariamente uma relação com o *storyboard* concebido por Wilson e reproduzido no programa” (GUSSOW, 1986).

Wilson celebra, enfim, a autonomia do material preconizada por Müller. Uma das consequências dessa ruptura é a instabilidade semântica do material verbal, necessária ao programa wilsoniano, pois só ela permite ao público tanto dispor-se a novas formas de percepção, como abrir mão de construir sentidos a partir de uma narrativa subjacente. Do ponto de vista do texto, quando se relativiza o sentido, ganham valor os elementos puramente materiais, fônicos da linguagem.³⁷ Em comentário sobre *The Golden Windows*, o semioticista Patrice Pavis descreveu o modo particular de emprego do material verbal nas montagens do encenador: “Por fim, pode ser que o texto não adquira valor semântico, quer dizer, que não se possa lê-lo ou ouvi-lo, que ele seja apenas um cenário verbal, uma música feita de sonoridades ou de palavras cujo arranjo não faz sentido” (PAVIS, 2008, p. 193). A

³⁷ Para uma análise específica do texto das “peças-ópera” *The \$ Value of Man* (escrito por Christopher Knowles em parceria com Robert Wilson) e *I Was Sitting on my Patio this Guy Appeared I Thought I Was Allucinating* (composto por Wilson), cf. COHEN (2007, p. 68).

sonoridade crua e as possibilidades de combinação determinam a acomodação do texto aos demais elementos do espetáculo. Outras formas de criação sonora a que o espectador é exposto (sons pré-gravados, retrabalhados ou não eletronicamente) adquirem também uma carga semântica específica, contribuindo para amplificar o efeito de mensagens simultâneas e contraditórias. Tal mosaico de sonoridades levou o crítico David Bathrick a empregar a expressão “texto acústico”, que seria “com frequência composto por fragmentos desconexos de música, fala e sequências de sons e ruídos variados, que por sua vez são organizados rítmica, e não discursiva ou dialogicamente” (BATHRICK, 2006, p. 68).

As implicações desse desmonte do verbal são especialmente significativas. Em primeiro lugar, como já exposto, destituir o texto de seu papel regulador e primaz possibilita ao encenador atualizar um modelo de representação em que os diversos sistemas significantes adquirem relevância similar, ainda que, no caso de Wilson, a preponderância do elemento visual seja característica. Um segundo aspecto a ser mencionado é que a aparente desintegração da linguagem traz consigo o abandono das formas de discurso lógico que sustentam relações sociais e políticas. Como apontou Elizabeth Wright, “as distorções fonêmicas da linguagem são um meio poderoso e original de minar o sistema de autoridade” (1996, p. 185). No quadro político do processo de desenvolvimento de montagens, o autor sofre uma expressiva perda de autoridade em relação ao modelo textocêntrico anterior.

É importante que o significado não aflore como algo estável. Tal necessidade faz com que não seja surpreendente uma posição como a do próprio Heiner Müller, que chegou a afirmar que “os textos de Wilson são – ele mesmo descreve isso muito bem – como o clima, que não se nota quando não incomoda, exatamente como a televisão americana, onde o significado atrapalha” (MÜLLER, 1997, p. 239). O texto será apenas um entre vários elementos a compor a cena.

Para o semioticista Jean-Marie Klinkenberg, a comunicação semiótica, “ou seja, a transmissão de uma significação atual precisa atribuída a um sinal percebido, provém da seleção que as significações contextuais operam entre as significações possíveis desse sinal” (KLINKENBERG, 1996, p. 66). Müller quer diálogo, oposição, conflito. Espera que a interação de seu texto com outros sistemas significantes leve a novas significações contextuais. A colaboração com Wilson assegura justamente essa possibilidade de geração de novos contextos. O dramaturgo sabe, de antemão,

que esperar pela plena redundância seria um exercício tão inútil quanto empobrecedor.

Se o texto verbal e a linearidade narrativa não operam mais como referência, é a distribuição dos elementos no espaço, na página em branco, que parece nortear o processo de composição. Vê-se que a mecânica da simplificação, a busca pelo ato mínimo, passa frequentemente pela quantificação de elementos e pelo controle preciso do andamento da representação. O mesmo procedimento se aplica à utilização do texto verbal. Heiner Müller descreve, em depoimento a respeito da montagem de *Civil Wars* em Colônia, o modo como a distribuição prévia de “espaços textuais” era concebida pelo encenador: “[...] Wilson já tinha planejado tudo, tudo estava fixado, até os tempos. ‘Aqui preciso de um texto de um minuto e seis segundos, aqui preciso de um texto de dois minutos e cinco segundos, e aqui preciso de um texto de vinte minutos e quarenta e quatro segundos’” (MÜLLER, 1997, p. 239). Com suas repetidas experiências de trabalho em conjunto, o dramaturgo já conseguia vislumbrar o uso que Wilson faria de seus textos.

A fixação a que Müller se referiu, longe de ser gratuita, respeitava padrões numéricos reproduzidos em todos os sistemas significantes do espetáculo. Wilson já se mostrara fascinado pelo ordenamento que caracterizava as emissões, aparentemente caóticas, de Christopher Knowles. Mas após uma leitura atenta, seus textos respeitavam uma lógica própria, implicando sequências matemáticas a espelhar a proporcionalidade que o encenador almejava reproduzir em todos os elementos da cena. Luiz Roberto Galizia ressaltou essa particularidade da proposta de Wilson, ao apontar que “o número de linhas em cada ato passou a depender da simetria, ao invés do significado. Falas são colocadas lado a lado de acordo com sua extensão e duração, não de acordo com seu conteúdo. Partes faladas alternam-se com segmentos silenciosos” (GALIZIA, 1986, p. 29). Se não há um sentido global evidente, se não há narrativa subjacente que sustente o espetáculo, o ritmo e a simetria operam como geradores de continuidade.

Sob o prisma da construção de sentido, essa distribuição espacial do texto não poderia deixar de ter consequências, considerando inclusive a expectativa, da parte do público, de se ancorar no texto verbal como elemento unificador. A concepção de um texto verbal, por sua vez, costuma fundamentar-se em aspectos básicos de coerência e unidade, mesmo quando seu propósito é puramente estético.

É inevitável que o procedimento de distribuição textual gere rupturas, instabilidade, indeterminação. Rebecca Kastleman reconheceu o conflito, lembrando que o uso feito por Wilson do texto de *DDI* obedeceu a esse mesmo critério de distribuição da massa textual ao longo do espetáculo. O material de Müller e de outras fontes textuais coabitavam assim o espaço disponível, com todas as implicações no plano da questão autoral: “Wilson e Müller são, de fato, coautores do *script* final, embora as vozes dos dois artistas apareçam no texto mais como elementos dissonantes do que harmoniosos” (KASTLEMAN, 2008, p. 113).

Em seu procedimento de distribuição de material, Wilson reacende uma prática que em si não é inovadora. Vale lembrar o exemplo do poeta francês Stéphane Mallarmé: “No *Livre* as próprias páginas não deveriam obedecer a uma ordem fixa: deveriam ser agrupáveis em ordens diversas, consoante leis de *permutação*” (ECO, 1997, p. 52). O que surge como especialmente singular é o uso que o encenador faz do procedimento, fazendo emergir do texto um novo mundo possível a partir de sua interação com os demais sistemas significantes.

O intuito deste exame da colaboração entre Müller e Wilson foi o de tentar evidenciar pontos de contato entre seus ideários estéticos e procedimentos de criação. Para além de documentar o encontro criativo entre duas personalidades singulares, ele se propunha a mostrar que certos aspectos dessa parceria definem também, de modo pronunciado, a cena contemporânea, nos termos em que ela foi investigada no capítulo anterior, quais sejam, a valorização do conflito, a ênfase na processualidade, o renovado papel da imagem nas encenações e a busca por condições que amplifiquem a participação do leitor na construção de sentido. Além de ser um encontro produtivo entre dois criadores vigorosos e únicos, a colaboração atesta o momento de formação de um idioma comum a um conjunto de artistas em busca da reconfiguração das práticas teatrais.

O passo seguinte será observar de que modo o intuito programático do dramaturgo se plasma em textos específicos. É possível identificar, na produção tardia de Müller, a recorrência de elementos que alinham a obra do dramaturgo aos princípios acima mencionados. Um confronto entre dois modos de conceber a escrita para teatro, peculiares a dois momentos distintos do percurso criativo do dramaturgo, poderá nos ser de grande utilidade nessa avaliação.

3 A ESCRITURA DRAMATÚRGICA MÜLLERIANA

Com base no que foi exposto nos capítulos anteriores, passamos à discussão, agora de modo detalhado, de aspectos da dramaturgia mülleriana que se relacionam com a chamada cena contemporânea. O confronto entre dois modos de estruturação textual é o tema deste capítulo, que procederá também ao exame das referências que se incorporam à dramaturgia tardia de Müller, entre elas, muito especialmente, a figura do ator, encenador e teórico do teatro francês Antonin Artaud.

3.1 CAMINHOS DA DRAMATURGIA: DOIS PARADIGMAS

Dois textos de Müller representam maneiras bastante distintas de recuperar a tradição clássica grega: *Filoctetes* e *Margem Abandonada / Medeamaterial / Paisagem com Argonautas*. As obras de Sófocles e Eurípedes, que cristalizaram a tradição oral grega, serviram com frequência como ponto de partida para recriações do dramaturgo, não apenas como reação às restrições impostas pelo aparelho de censura da RDA, mas também por conta do marcado interesse de Müller pelo mito: “Mitos são experiências coletivas consolidadas, tornam-se um esperanto, uma linguagem internacional que não é mais entendida somente na Europa” (MÜLLER, 1997, p. 233).³⁸ O emprego de mitos na construção de novos textos teria o poder de ampliar a comunicabilidade da produção. É relevante que o dramaturgo mencione esse aspecto, na medida em que a divulgação internacional de sua obra de fato se viu ampliada com suas releituras fortemente singulares dos textos clássicos. Nesta seção procurarei fazer uma leitura em cotejo das obras referidas, com o intuito de contrastar uma primeira conformação assumida pela dramaturgia mülleriana com outra, mais característica de sua produção tardia, que se dá em diálogo íntimo com os princípios, anteriormente discutidos, da cena contemporânea definida acima.

³⁸ Segundo Ruth Röhl, percebe-se nos anos 1970 um retorno à mitologia como algo característico da literatura da RDA como um todo, o que não apaga a originalidade da proposta mülleriana: “A fonte comum a vários autores da RDA destaca, porém, a singularidade da produção teatral do autor, de forma alguma voltada para a harmonia do classicismo popular, mas para o confronto com ideias e conceitos preconcebidos” (1993, p. 149).

Rebento de gestação demorada, não é simples tratar *Filoctetes* como texto autônomo. O interesse pelo tema, diz Müller, já existia em seu período na Saxônia, onde teria composto um poema. Em seguida, dedicou-se a uma cena isolada, para uma peça não concluída. Tal como hoje o conhecemos, o texto só foi concluído em 1964. No Brasil, ele foi encenado em São Paulo, em 1988, como parte do espetáculo *Eras*, sob a direção de Marcio Aurelio. Müller, em visita ao país naquele ano, teve a oportunidade de assistir à encenação.

Uma breve comparação entre as versões de Sófocles e de Müller pode ser de utilidade para a compreensão dos procedimentos do autor alemão. Na versão clássica, a intriga poderia ser assim resumida: após ser picado por uma serpente, Filoctetes é banido e enviado para a ilha de Lemnos. Por dez anos ele permanece só, fazendo uso de seu arco, cujos poderes eram por todos reconhecidos, para abater os abutres que teimavam em dele se aproximar. Os pássaros eram atraídos pelo odor do seu pé putrefato. Neoptólemo, filho de Aquiles, e Odisseu chegam à ilha, motivados pela informação recebida do oráculo, de que, para vencer Troia, o arco de Filoctetes se fazia necessário. Estimulado por Odisseu a burlar Filoctetes e a tomar-lhe o arco, em um primeiro momento o jovem Neoptólemo rejeita a missão, para, em seguida, acabar cedendo ao plano de Odisseu. Consumido pela culpa, Neoptólemo por fim devolve o arco a Filoctetes, para a ira de Odisseu. Neoptólemo tenta convencer Filoctetes a retornar e lutar contra Troia, mas ele se nega a fazê-lo. Sófocles fecha o enredo com a utilização do *deus ex machina*: Hércules surge para solucionar o conflito que motivava a tragédia, enviando Filoctetes a Troia, onde sua ferida por fim seria curada.

Müller, em sua adaptação, altera a trama. Seu Filoctetes expressa ira por Odisseu de maneira muito mais aguda e não espera passivamente o retorno do arco que lhe fora tomado. Aproveita-se de uma discussão entre Odisseu e Neoptólemo para recolher o arco, mas acaba morto pelo jovem que se arrependera de seu erro. Já nesta primeira fase da produção mülleriana, a utilização do procedimento de um *deus ex machina* seria impensável. A impostura a permear o mito é mais explícita no texto moderno, tanto mais porque nem os próprios personagens se rendem ao decoro sofocliano. Um prólogo é introduzido – ao que parece para lembrar o espectador de que o salto ao passado se dá a partir do presente vivido – e o coro, abolido.

Margem Abandonada / Medeamaterial / Paisagem com Argonautas, por sua vez, teve um percurso de composição errático. A escrita, esparsa, desenvolveu-se ao longo de vários anos.³⁹ Como mecanismo de composição, é empregada a técnica do fragmento sintético, cuja mobilidade se evidencia pelo próprio uso da expressão “material” no título da peça. Desaparecida a linearidade, o leitor-espectador é levado a procurar por novos meios para a construção de alguma coesão e a participar como um receptor ativo da obra.

O título já fornece uma informação relevante a quem busca unidade, ou ao menos uma nova forma de unidade. Trata-se da simples justaposição do título de cada uma das três seções que compõem o todo. Vê-se que tal unidade será no mínimo trabalhosa, atingida aos poucos, fruto de leitura persistente. *Margem Abandonada* – a primeira seção, portanto – é a descrição de uma paisagem urbana destruída, como aquelas que cotidianamente são encontradas em nosso universo urbano devastado, produto e reflexo de uma sociedade carente de soluções. A descrição da paisagem é pontuada por referências e citações as mais diversas. A recorrência de determinados elementos e a capacidade do leitor de atualizar referências serão essenciais na geração de coesão: “Cadáveres de peixes / Brilham na lama Caixas de biscoito monte de excremento / JONTEX BELMONT” (MÜLLER, 1993, p. 13). Entre as alusões, aparecem em destaque aquelas ligadas ao mito de Medeia. Para surpresa do leitor, o texto, em sua formatação, se assemelha mais a um poema do que a uma peça de literatura dramática.

Algo aparentemente mais próximo do convencional será encontrado na segunda seção, *Medeamaterial*, que apresenta uma distribuição textual tradicional, com personagens e falas claramente delineados. Mas a sensação de estabilidade, fruto da expectativa suprida, é apenas momentânea. Em poucas páginas, Müller condensa a trama de Medeia, abolindo toda pontuação, de modo a produzir no leitor um efeito curioso, transformando-o, forçosamente, em espectador passageiro, a verbalizar interiormente as falas ao mesmo tempo em que, a seu critério, determina as pausas lógicas e sintáticas do texto: “Tu A mim Tu os amas Jasão teus filhos /

³⁹ *Medeamaterial*, o texto central da constelação de Müller, foi encenado no Brasil ao menos três vezes. Em 1989, Gabriel Vilela montou em São Paulo o espetáculo *Relações Perigosas*, que incluía *Quarteto* e *Medeamaterial*. Em outra montagem, Márcio Meirelles encenou, em 1993, a releitura da obra de Sófocles em Salvador. Lenerson Polonini, em seu *Heiner Müller em Repertório*, reuniu em 2008 o texto a outras obras do dramaturgo (*DDI* e *Hamletmaschine*).

Queres tê-los novamente teus filhos / Teus eles são O que pode ser meu tua escrava” (MÜLLER, 1993, p. 16). *Paisagem com Argonautas*, a última seção, é mais radical na montagem das referências, ora retomando o mito antigo, ora recuperando as imagens de destruição evocadas na primeira seção. Segundo o autor, esse segmento da peça “pressupõe as catástrofes nas quais a humanidade trabalha” (MÜLLER, 1993, p. 23). De novo o texto se assemelha mais a um poema do que a um texto dramático convencional. Algumas das referências incluídas no texto provêm de um sonho, o “sonho iugoslavo” mencionado pelo autor em entrevistas: “os atores, as carpideiras, o Volks quebrado e o cinema abandonado” (MÜLLER, 1997, p. 233). Embora um eventual desconhecimento de referências não impeça a interpretação por parte do leitor, é inegável que reconhecê-las concorreria para o enriquecimento da leitura.⁴⁰

A abertura característica do texto corresponde, de certo modo, ao anteriormente discutido conceito de obra em movimento, proposto por Umberto Eco, fazendo por relacioná-lo à cena contemporânea, considerada, vale repetir, não em sentido puramente cronológico, mas programático. Essa mobilidade cria um maior espaço de ação, tanto para o leitor comum como para o encenador. Seria possível caracterizar *Medeamaterial* como “um jogo poético de palavras, ações e comportamentos frequentemente interrompidos ou incompletos, que levam à criatividade cênica mais incerta e aberta” (PEIXOTO, 1993, p. 10). A conformação modular do texto permitiria, inclusive, a alteração da sequência de seções, mesmo que um ordenamento inicial já esteja, se quisermos, previsto na peça publicada.

De posse de alguma informação introdutória sobre os dois textos em estudo, é possível delinear um pouco melhor os elementos que servirão como parâmetro de uma leitura contrastiva. Dito de outra forma, é possível estabelecer, a seguir, as oposições que se cristalizam quando um modelo é confrontado com outro. Embora não se limitem ao aqui exposto, elas podem servir como ponto de partida para uma reflexão. São elas: anseio por totalidade *versus* endosso de uma estética do fragmento; fábula *versus* justaposição de referências como elemento unificador; personagem uno *versus* personagem fragmentado; e texto-partitura *versus* texto-provocador. Passemos, agora, a tratar de cada uma delas individualmente.

⁴⁰ Sobre *Margem*, cf. BIRINGER (1990, p. 85) e SCHULZ (1987, p. 241).

Totalidade versus fragmento

Em *Filoctetes*, Müller não abre mão de um certo ideal de totalidade, construindo um texto com começo, meio e fim, retendo procedimentos que asseguram o seu poder de comunicação. Dessa forma, o leitor/espectador está preparado para estabelecer relações mais ou menos diretas com o texto de Sófocles e construir uma nova leitura. Dado o intuito pragmático desta primeira poética, preocupada mais diretamente com a mobilização do público, era fundamental que o sentido se preservasse e que a instabilidade e a incerteza fossem coibidas.

Em *Margem*, reina a aporia, tanto mais eficaz por brotar do uso do fragmento como método de composição. Não apenas o todo, mas também as partes individuais são fragmentárias. Ao utilizar uma série de citações e referências, moldadas em um *patchwork* cuidadosamente engendrado, Müller parece sugerir que qualquer ideal de totalidade estaria já inevitavelmente datado. De nada adiantaria oferecer o todo, se o todo já não faria parte da experiência contemporânea.

Fábula versus justaposição de referências

Na releitura do texto de Sófocles, a fábula mantém seu estatuto como elemento unificador. A peça não pode prescindir do enredo que confere coesão ao texto, o que independe de modificações nele realizadas conforme o efeito buscado por Müller. A justaposição de referências e determinadas recorrências dão unidade ao que, em uma primeira leitura, pareceria uma massa de informações desconexas. Em *Margem*, como apontou Ruth Röhl, “os textos que servem de moldura a *Medeamaterial* ligam-se ao texto central através de mitologemas do mito de Jasão/argonautas e de alusões à chegada em terra firme, conquista e destruição” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 38). Para assegurar algum tipo de unidade, ainda que tateante e provisória, se fazem necessários novos mecanismos.

Personagem uno versus personagem fragmentado

Se no Alto Modernismo o personagem era questionado ao extremo, em momentos da dramaturgia característica da cena contemporânea ele é simplesmente abolido. É frequente encontrarmos textos em primeira pessoa, sem qualquer indicação relativa à possível atribuição de réplicas. A mobilidade do material, atualizada a cada representação, também teria suas implicações, para as quais Müller certamente estaria atento. Que voz pronuncia o texto em uma encenação? O dramaturgo costumava fazer uso de um procedimento empregado por Robert Wilson, qual seja, o de atribuir o mesmo texto a diferentes atores ao longo de uma representação. Que tipo de personagem poderia ser construído em cena, na medida em que o discurso característico de cada personagem também surge fragmentado? O que dizer, ainda, do emprego de vozes em *off*?

Percebe-se essa fragmentação em duas seções anteriormente descritas de *Margem*. A primeira delas abre com a descrição de uma paisagem devastada, assemelhando-se, do ponto de vista gráfico, mais a um poema do que a um texto teatral: “Lago em Straussberg Margem Abandonada vestígio / De argonautas de testa chata” (MÜLLER, 1993, p. 13). Embora não traga indicações, o texto de saída sugere mais de uma voz, já que salta aos olhos (e aos ouvidos) uma polifonia contida no material: “Absorventes rasgados Sangue / Das mulheres de Cólquida / MAS VOCÊ TEM QUE TOMAR CUIDADO SIM / SIM SIM SIM SIM” (MÜLLER, 1993, p. 15). *Filoctetes*, por sua vez, endossa a tradição da dramaturgia convencional ao manter o personagem uno e agente responsável pela movimentação da intriga. As falas de Odisseu, Neoptólemo e Filoctetes são indicadas conforme as convenções da dramaturgia tradicional. O emprego de rubricas é constante: Odisseu “ajoelha-se”, “levanta-se”. Também orientações sobre entradas e saídas de cena permanecem: Odisseu “Sai. Entra Filoctetes” (MÜLLER, 1993, p. 105), algo impensável nos textos müllerianos da fase tardia.

Texto-partitura versus texto-provocador

A dramaturgia como texto-partitura dá diretrizes e sugere caminhos. Ela, em geral, estabelece padrões de encenação bastante definidos. As variações mais ou

menos radicais em relação ao estabelecido no texto ocorrem por conta dos próprios encenadores, mas sempre tendo como elemento norteador a narrativa que o texto pressupõe. Desta forma, o texto-partitura parece paradoxalmente distanciado da encenação, protegido por um discurso de poder que assegura ao autor e seu texto a primazia sobre os demais aspectos da encenação. Mas são repetidos os pronunciamentos de Müller em defesa da função provocadora do texto. Como aponta o encenador Fernando Peixoto, ao dramaturgo alemão pareciam entediantes os espetáculos que se satisfaziam em “ilustrar o que já estava escrito em vez de utilizar o texto como impulso à criatividade pessoal dos encenadores” (PEIXOTO, 1993, p. 11). Na produção tardia de Müller, o texto atua como um gatilho motivador.

A dramaturgia consciente da linguagem teatral como reunião e colaboração de sistemas significantes diversos exige um texto-provocador, que servirá apenas como ponto de partida, libertando o receptor do reducionismo de propostas unívocas. Comparemos o espaço sugerido por Müller em *Filoctetes* – a mesma Lemnos da tradição clássica – com as indicações espaciais por ele fornecidas em relação a *Margem*: “*Margem Abandonada* pode ser apresentada durante o funcionamento de um *Peep Show*, *Medeamaterial* em um lago em Straussberg, que pode ser uma piscina barrenta em Beverly Hills ou as instalações de banho de uma clínica de repouso” (MÜLLER, 1993, p. 23). Quanto a *Paisagem com Argonautas*, já se entra mais explicitamente no universo da imagem e sua influência na dramaturgia mülleriana tardia. Como dar conta dessa paisagem? Nesse sentido, desenvolvidas em capítulo anterior, as reflexões sobre o papel da visualidade na dramaturgia da cena contemporânea podem ser de alguma utilidade. Sobre a paisagem mencionada na obra, o dramaturgo afirmou: “A paisagem pode ser uma estrela morta, onde uma missão de resgate de um outro tempo ou de um outro espaço ouve uma voz e encontra um morto. Como em qualquer paisagem, o Eu neste trecho do texto é coletivo” (p. 23). O texto-provocador, longe de apontar soluções, parece apenas enunciar questionamentos, ao mesmo tempo em que instiga o receptor a compor seu próprio texto.

Com relação à adaptação de textos clássicos gregos, vale repetir que o recurso era, em um primeiro momento, um estratagema para driblar a censura do regime totalitário da RDA. Sobre como as contingências políticas condicionavam seu fazer criativo, mais tarde o dramaturgo responderia: “No início da década de

sessenta, no entanto, você não podia escrever uma peça sobre o stalinismo. Você necessitava desse tipo de modelo para confrontar as questões reais” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 95). As chamadas questões reais levavam inevitavelmente a uma crítica do contexto político e histórico em que a produção do dramaturgo se inseria: “Na minha versão da peça a guerra troiana é apenas um símbolo ou imagem da revolução socialista, que alcança o estágio no qual termina em estagnação, envelhecida” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 93).

Em sua produção pós-Queda do Muro, essas contingências evidentemente vão desaparecer. Mas mesmo em seu período anterior à mudança política que tornaria a unificar a Alemanha, o uso da tradição grega já parecia servir a um novo propósito, fornecendo um eixo semântico a uma escrita cada vez mais fragmentária e refratária a uma compreensão mais direta. Essa função parece tanto mais natural quando se pensa no caráter autorreferencial do fazer teatral: há séculos as mesmas intrigas servem a diferentes autores, de diferentes tradições estéticas; há séculos atores são treinados e preparados com base em personagens arquetípicos que circulam entre as mais variadas linhagens poéticas.

Certos traços da dramaturgia pós-moderna foram elencados por Ruth Röhl, entre eles a radicalização intertextual e o predomínio da imagem dialética, ambos acentuadamente presentes na produção mülleriana tardia. A pesquisadora aponta outros dois aspectos: “no nível da montagem: compreensão semiótica do teatro; no nível da recepção: valorização da coprodução do receptor” (RÖHL, 1997, p. 154). Entre os traços apontados por Röhl, os mais especialmente relevantes são aqueles relacionados à predileção pela imagem dialética (em detrimento de uma dialética do diálogo) e à compreensão semiótica do teatro. Em tempos em que a experiência passa a ser acima de tudo norteadada pela visualidade e narrada a partir dela, lidar dialeticamente com a imagem passa a requerer – na falta de melhor expressão – uma “alfabetização” visual e imagética. Por outro lado, o texto teatral contemporâneo, ao se mostrar sabedor do estatuto da representação como interação de várias linguagens, deixa de ocupar aquele terreno intermediário, um espaço sem dono, nem literatura e nem teatro. Passa a ser matéria viva, plena de virtualidade, potencial e promessa.

3.2 A VIRADA PÓS-MODERNA: BRECHT ENCONTRA ARTAUD

A produção mülleriana é reconhecida por sua singularidade. Independentemente do período ao qual se faça referência, há um estilo, um conjunto de idiossincrasias estilísticas representativas de sua forte personalidade criadora. No contexto deste trabalho, no entanto, importa verificar como a chamada virada pós-moderna, identificada no percurso do dramaturgo, é retratada na literatura crítica. Pode-se afirmar que tal virada costuma ser avaliada como parte de um fenômeno mais amplo, condicionado pelas transformações das práticas teatrais observadas ao longo da segunda metade do século 20 e consolidadas nos anos 1970.

É de todos sabida a filiação brechtiana do dramaturgo, da qual dão testemunho *Horácio* e *Mauser*, obras que dialogam com a tradição da peça didática iniciada por Brecht. Como aponta a pesquisadora brasileira Ingrid Koudela, “Heiner Müller realiza, através de um conteúdo totalmente novo, de forma exemplar, o modelo da *Lehrstück*” (KOUDELA, 2003, p. 23). Outro traço em comum entre Brecht e o autor de *DDI* seria a capacidade de provocar a reflexão e estimular a coparticipação do receptor. Em sua produção, Müller retoma ainda o modelo de peça/contrapeça proposto pelo autor de *A Vida de Galileu*, segundo o qual um texto pode ser composto em oposição a outro, sendo essa oposição finalmente superada em uma terceira peça-síntese.

Mas o legado de Brecht permanece atuante sobre a produção de Müller mesmo em sua fase tardia. Ao menos dois aspectos mencionados anteriormente e elencados entre os traços característicos da cena contemporânea também podem ser relacionados ao projeto estético-político de Brecht: o simultaneísmo e a valorização do papel do público no processo de construção de sentido. Brecht rejeitava a ideia da *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total wagneriana, por considerá-la um mecanismo gerador de passividade no público. Seu efeito seria um embotamento da capacidade crítica. Para ele, o conflito entre os diversos sistemas significantes permitiria ao espectador assumir uma posição na resolução das instabilidades e indeterminações que se lhe dessem a ver em cena. A reflexão de Brecht sobre a separação dos elementos surge em um texto essencial, qual seja, o conjunto das notas sobre a montagem de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, em que o dramaturgo e encenador propõe a distinção entre teatro épico

e teatro dramático (BRECHT, 1964, p. 37). Em sua exposição, Brecht defende que a fusão dos elementos empobrece o papel de cada sistema significativo, ao mesmo tempo em que, ao estimular a ilusão na experiência estética, faz do público um mero receptáculo.

Tal leitura é endossada por parte expressiva da literatura crítica. O teórico teatral Marvin Carlson, em seu comentário à reação do dramaturgo e encenador ao conceito de obra de arte total em sua linhagem wagneriana, aponta que Brecht “invoca uma separação cabal dos elementos de modo que um propicie comentários sobre os outros e obrigue o público a pesar as alternativas para tomar uma decisão” (CARLSON, 1997, p. 371). Vale lembrar que, no trabalho de Robert Wilson, Müller valorizava sobremaneira a capacidade de preservar a independência dos elementos e mesmo de instigar a oposição entre os sistemas a interagir na representação. O conflito, no caso do programa comum Müller-Wilson – até onde fosse possível empregar a expressão sem subestimar as peculiaridades de seus projetos individuais –, seria assim defendido por motivos similares àqueles expostos na teoria e na prática brechtianas. Mas, no caso de Brecht, a separação dos elementos está relacionada à defesa programática da forma épica, que “distancia o espectador, apresenta sua ação como passível de alteração e força-o a considerar outras possibilidades, sopesando-as uma por uma” (CARLSON, 1997, p. 371).

Assim, obviamente impondo novos desafios interpretativos, a produção tardia de Müller não deixa de refletir a atualidade de Brecht. Cofundador da revista acadêmica *New German Critique*, David Bathrick (2006) analisa essa produção, em especial aquela nascida a partir da colaboração com Robert Wilson, à luz do conceito de pré-ideológico. O próprio dramaturgo, atestando sua capacidade de nortear a pesquisa acadêmica acerca de sua obra, sugerira esse encaminhamento ao analisar, em 1979, um texto até então relativamente pouco discutido de Brecht, *Decadência do Egoísta Johann Fatzer*. No ensaio *Fatzer +/- Keuner*, o dramaturgo retoma a distinção hegeliana que opõe o conhecimento ao reconhecimento: “aquilo que é *bekannt* (familiar/conhecido) não é *erkannt* (reconhecido)” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 51). Mais relevante que a apreensão de uma reflexão seria justamente a compreensão do processo que originara o resultado. Seria preciso, assim, retornar à ingenuidade pré-linguística, estado em que a ideologia ainda não fossilizara o pensamento, para encontrar o caminho de criação que fizesse jus às demandas da

realidade.⁴¹ Segundo Bathrick, a interação com Robert Wilson teria permitido a Müller esse retorno: “A jocosidade e a despreocupação pueris da estética wilsoniana pareciam prometer uma versão da peça didática que Brecht buscara alcançar, mas que, no contexto dos conflitos internos da prática teatral do pós-guerra, nunca realizaria” (BATHRICK, 2006, p. 71). De fato, como vimos anteriormente, o dramaturgo repetidas vezes admitiu seu interesse pelos traços de ingenuidade perceptíveis no trabalho de Wilson. Bathrick vê assim o interesse de Müller pela obra de Wilson como um meio de libertação dos conflitos internos ao panorama político-cultural da RDA, interpretação endossada por depoimentos do próprio dramaturgo.

Rebecca Kastleman reconhece igualmente o movimento de Müller em direção ao pré-ideológico, bem como seu papel na aproximação entre ele e Wilson. Para ela, seria importante reconhecer que “a ideologia é uma codificação dessa apreensão [pré-linguística do desconhecido] em um sistema de referência inflexível, um processo retórico por meio do qual as possibilidades de expressão são limitadas e a autenticidade da experiência original traída” (KASTLEMAN, 2008, p. 115). A pesquisadora, no entanto, se mostra cética quanto à possibilidade de o dramaturgo se aproximar de uma forma de apreensão dessa natureza: Müller nasce como criador já imbuído de toda a tradição intelectual ocidental. Sua erudição é um bem do qual não lhe é mais possível abrir mão, assim como não seria possível isolar as intervenções do autor do ambiente político-cultural que forneceu o caldo de cultura para o seu desenvolvimento. Kastleman vê assim a ênfase de Müller no aspecto pré-ideológico, em especial em sua interação com Wilson, como um instrumento sofisticado de autocrítica, exercício marcado pela ironia, pelo fino sarcasmo e pela sutileza característicos do dramaturgo. Müller seria capaz de, por meio de seus textos, sempre de modo oblíquo e não explícito, expor as próprias contradições do modelo pré-ideológico, sugerindo, por exemplo, as especificidades históricas apagadas nas montagens de Wilson.⁴²

⁴¹ A propósito, vale lembrar que o texto de Müller é sintomático de um intenso esforço no sentido de definir qual leitura do legado brechtiano, naquele momento, seria mais produtiva.

⁴² “Ironia” pode aqui ser entendida também em sua acepção consagrada, no âmbito da teoria literária, pela fortuna crítica relacionada ao romantismo alemão e à ironia como tropo. Ver, a esse respeito, a análise que Paul de Man realiza do cômico baudelairiano e da estética do fragmento de Friedrich Schlegel (DE MAN, 1983, p.208).

A análise da produção tardia do dramaturgo corresponde, com frequência, a uma avaliação do peso relativo que cada nova influência assume em uma configuração poética renovada. Permanece central o papel de Brecht, embora associado a outras referências. Segundo apontou Jean Jourdheuil, Müller “nos mostrou de maneira exemplar que podemos sair da fortaleza brechtiana sem renegar o tempo que nela passamos” (JOURDHEUIL, 1996). Robert Wilson foi um novo interlocutor privilegiado, cujas concepções do fazer teatral exerceram forte influência sobre o dramaturgo. Resta, ainda, discutir o papel de um pensador do teatro cujas teses interferiram, de modo decisivo, na produção vanguardista ao longo dos anos 1960: Antonin Artaud.

Um dos critérios de valor empregados na avaliação da nova produção parecia ser a capacidade de cada nova poética de atualizar o programa teórico de Artaud. “Pelo mundo afora, o desejo de transformações, o cansaço diante das práticas conhecidas, e talvez também o questionamento de um brechtianismo que começava a afundar-se no academicismo, criaram um clima propício à (re)descoberta do Teatro da Crueldade” (ROUBINE, 1998, p. 100). O trabalho de nomes representativos da história do teatro a partir dos anos 1960 testemunhou esse movimento. A esse respeito, vale citar, acompanhando o pesquisador francês Jean-Jacques Roubine, os nomes do encenador britânico Peter Brook, da companhia norte-americana Living Theater e do polonês Jerzy Grotowski, idealizador do chamado Teatro Pobre. Sobre Grotowski, Marvin Carlson chegou a afirmar que a divulgação mais intensa de sua proposta “pode ser determinada a partir da apresentação de 1966, em Paris, de *O Príncipe Constante*, a convite de Barrault, intrigante produção caracterizada por vários críticos franceses como a tão esperada materialização do ‘teatro artaudiano’” (1997, p. 441). Cabe aqui recuperar uma breve síntese desse ideal.

A despeito dos riscos que tais generalizações costumam implicar, Robert Abirached (1994, p. 351) fornece um quadro comparativo bastante útil, em que opõe os princípios do Teatro da Crueldade artaudiano às grandes linhas que condicionam o chamado teatro ocidental. No teatro tradicional, ainda se busca a representação de conteúdos de natureza psicológica, moral e social, ao passo que no novo programa a verdade deveria se situar na própria forma da obra. O desenvolvimento das ações no tempo e a linearidade que caracterizam a narrativa convencional são substituídos

pela primazia da ação no espaço, ganhando relevo a fisicalidade da encenação, em toda a sua materialidade concreta. Do ponto de vista do embate que define questões de poder no seio da criação teatral, o fim do textocentrismo conduz à inevitável perda de influência do autor. Rompe-se a ordem de dependência, segundo a qual a cena deveria respeitar os ditames de um criador superior. Se para Artaud o aspecto físico passa a ser central, o universo se desdobrando na própria cena, o teatro ocidental ainda se apegava ao verbal. Característica do teatro tradicional, a racionalidade positivista não teria mais espaço em um novo programa de criação que buscava justamente questionar e destruir formas tradicionais do pensamento.

Considerada a radicalidade da proposta de Artaud, compreende-se em que medida ela veio a encontrar terreno fértil no ambiente teórico e cultural dos anos 1960. O filósofo Jacques Derrida recorreria a ela em sua crítica da metafísica ocidental: “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação” (DERRIDA, 2002, p. 152). O crítico Maurice Blanchot, em *Le Livre à Venir* (1959), também retornaria a Artaud, entre outras referências, para repensar o futuro da literatura. O reconhecimento da falência do discurso não era um fenômeno circunscrito à cena contemporânea, mas algo mais abrangente, passível de ser identificado na produção cultural e intelectual como um todo. A muitos, o Teatro da Crueldade parecia oferecer respostas e soluções convincentes para as questões mais prementes: “A suspeita em relação à palavra como depositária da verdade e a liberação das forças inconscientes da imagem e do sonho provocam uma exclusão da arte teatral do domínio do verbo” (PAVIS, 1999, p. 407). A dramaturgia, e com ela seu autor, necessariamente veriam sua importância relativizada. Outros elementos da encenação, como a cenografia e o corpo do ator, tiveram sua relevância ampliada, visando à valorização da própria fisicalidade da representação teatral. Sobre o teatro balinês, influência capital na formulação de sua poética, Artaud afirmou que nele “se depreende o sentido de uma nova linguagem física à base de signos e não mais de palavras” (ARTAUD, 1964, p. 82). No caso, a palavra que ainda cabe é a que desempenha função encantatória, capaz de reforçar o elemento ritualístico da experiência teatral.⁴³

⁴³ Renato Cohen, em sua caracterização da cena contemporânea, voltaria a chamar a atenção para esse aspecto.

No que se refere ao emprego do texto como um dos elementos da representação, não é correto afirmar que Artaud a ele renuncie de modo inequívoco. Ocorre que, em seu programa, o encenador francês reagiu à subordinação do teatro à tradição literária: “não se trata de suprimir a fala articulada, mas de dar às palavras a importância que têm nos sonhos” (ARTAUD, 1964, p. 145). No entanto, considerados todos os sistemas significantes, o texto deixa de ser o eixo norteador da encenação. É a mesma posição que assume Jacques Derrida, para quem o projeto artaudiano exerceu um papel importante em sua crítica à metafísica dualista que marcou a tradição ocidental em todo o seu desenvolvimento: “A palavra deixará de dirigir a cena mas estará nela presente. Ocupará um lugar rigorosamente delimitado, terá uma função num sistema ao qual será ordenada” (DERRIDA, 2002 p. 160). Um corolário imediato é a perda da primazia do autor como principal definidor dos rumos do trabalho artístico. A palavra adquire o contorno de uma peça de móvel, maleável em sua interação com os demais elementos do espetáculo. Como aponta Jean-Jacques Roubine, “não é que ele [Artaud] rejeite, de saída, qualquer utilização do texto. Reivindica apenas que o encenador tenha, em relação a esse texto, uma inteira liberdade de manobras” (1998, p. 63). Essa nova atitude configurou-se como um ato de libertação, que deixou aberta aos encenadores uma série de novas possibilidades de trabalhar a escritura cênica, antes limitada ao ideal autoral do dramaturgo.

Toma corpo um deslocamento, que substitui a visada realista pela celebração da ritualidade. Essa ênfase no aspecto ritual da encenação, em parte oriunda da influência exercida sobre Artaud pelo teatro não ocidental, viria a marcar muito da produção teatral levada a cabo a partir dos anos 1960, quando tem início a recuperação do legado do Teatro da Crueldade. À linguagem verbal caberia construir seu novo espaço de pertinência, agora em pé de igualdade com os demais elementos. Conforme analisou o teórico Marvin Carlson, ela, “se usada, já não deve ser humanista, realista e psicológica, mas religiosa e mística, uma linguagem encantatória” (1997, p. 380). O realismo perde, de saída, qualquer possibilidade de redenção.

Com o esvaziamento da palavra se requer também uma reconsideração do papel da razão. Compreende-se assim, de certo modo, um dos motivos que justificam a atração exercida por Robert Wilson sobre o dramaturgo alemão. Wilson

sempre se recusou a considerar a razão sob a perspectiva da metafísica tradicional. Nunca exigiu que a experiência de seus espetáculos levasse à construção de um sentido estável por parte do espectador. Valorizava, como Artaud, a cognição e o discurso que fugiam à linearidade normatizadora. A dramaturgia convencional pouco poderia dialogar com programas estéticos com tal grau de radicalidade.⁴⁴

A análise da fortuna crítica atesta que vários pesquisadores reconhecem o papel de Artaud na virada percebida na produção mülleriana. Röhl (1997, p. 153) aponta nomes como Fernando Peixoto, Rolf Renner, Elizabeth Wright e Johannes Birringer. Poucos críticos questionam essa condição, embora um deles, Jonathan Kalb, professor do Departamento de Teatro do Hunter College, de Nova York, mereça ser mencionado isoladamente por demarcar um ponto de interesse.

Segundo Kalb, apenas Brecht deve ser considerado um verdadeiro precursor do autor de *DDI*. As demais influências devem ser reconhecidas, mas há que relativizá-las, na medida em que o emprego de intertextos diversificados é incorporado por Müller como um procedimento de criação recorrente a partir dos anos 1970.⁴⁵ De todo modo, como se explicitara a partir de tentativas, como as de Jerzy Grotowski, de materializar a proposta teórica de Artaud, há um paradoxo no núcleo dessa relação que Kalb não deixa de apontar. É o fato de Müller, autor de uma obra tão calcada na tradição literária, se deixar influenciar de modo marcado por um criador que justamente questiona o papel central desempenhado por essa mesma tradição na arte teatral até então. Mas é característico do dramaturgo o emprego da escrita como virtualidade, como possibilidade de materialização sonora e física. Excentuando-se os trabalhos de sua juventude, fruto de sua atividade inicial como crítico, seus textos pressupõem uma performance que os atualize. Tanto sua poesia lírica como sua literatura dramática partem desse denominador comum.

Outros pontos de convergência justificam um alinhamento de Müller e Artaud. O questionamento da razão, elemento central da proposta do encenador e teórico francês, é incorporado aos textos de Müller de modo assaz evidente. A

⁴⁴ Sobre o fato de Müller aproximar-se tanto do pensamento de Artaud como do de Friedrich Nietzsche, Ingrid Koudela apontou: “O instrumental da razão, e com ele a palavra e o discurso, fenecem diante de uma realidade que produz sempre novos processos históricos catastróficos” (2003, p. 29).

⁴⁵ Trabalhos críticos mais recentes têm procurado integrar as contribuições de Artaud e Brecht. A esse respeito, cf. DEL RIO, 2005.

valorização do conflito e do potencial destruidor da linguagem encontra igualmente espaço em sua produção tardia. Em seu ataque virulento à sacralização de textos fossilizados, Artaud explicitara seu interesse na dissonância e no intervalo, propondo “um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, coloque em cena os conflitos naturais, as forças naturais e sutis, e que se apresente, em primeiro lugar, como uma força excepcional de derivação” (ARTAUD, 1964, p. 128). Ora, central no programa de Müller é o desvelamento de conflitos que o hábito e as posições ideológicas insistem em mascarar. Tornar tais conflitos manifestos é justamente o que permite ao público romper com o imobilismo dos modos de recepção passivos. Em Artaud, esse movimento está ligado a uma fisicalidade destruidora de expectativas e padrões. Robert Abirached lembra que o encenador “ataca diretamente o espírito e o sentido do público, tirando-lhe a segurança íntima e desfazendo a própria ordem sobre a qual ela repousa” (1994, p. 335). A constatação do crítico é recorrente entre os leitores de Artaud e bastante similar a uma manifestação de Müller sobre a natureza do teatro: “Mas quando escrevemos peças, o impulso principal é realmente a destruição, até que se chegue, e isso soa terrivelmente metafísico, a um núcleo, a partir do qual se possa construir novamente algo” (MÜLLER, 1997, p. 328).

No entanto, em relação à proposta artaudiana, o elo de Müller com a tradição parece ser diferenciado. O dramaturgo alemão retorna aos clássicos (em especial, Shakespeare e o teatro clássico grego) aparentemente por considerá-los incontornáveis, sem buscar, em absoluto, a rejeição categórica do legado ocidental. A tradição permanece uma referência essencial, ainda que para ser subvertida no instante seguinte. Mesmo em seu desejo de ruptura, Müller sabe que sua crítica da razão sofre de um vício de origem: questiona a razão ocidental na medida em que atualiza suas próprias ferramentas. Parece mais adequado apontar que o dramaturgo, em um gesto sintomaticamente paradoxal, encena o desmonte do legado do ocidente, ao mesmo tempo em que reconhece a inevitabilidade de sua permanência.

Resta ainda mencionar um último aspecto, bastante presente nas poéticas de fundo artaudiano: o lugar do corpo. Se a ênfase na fisicalidade da encenação se impõe como valor, o corpo passa a adquirir novo estatuto, constituindo-se em elemento-chave de um teatro que será, conforme Artaud, antes de mais nada um

teatro físico. No que se refere à produção mülleriana, é o potencial de resistência que parece atrair sua atenção: “O corpo afinal é a realidade do teatro em contraste com os recursos técnicos, e já por isso interessante. O corpo é sempre uma objeção às ideologias. E, no fundo, também à religião” (MÜLLER, 1997, p. 329). Ao longo dos anos 1970 e 1980, o interesse do dramaturgo pelo papel renovado do corpo se acentua. A admiração de Müller pela proposta da coreógrafa alemã Pina Bausch talvez seja o sinal mais evidente dessa nova preocupação.⁴⁶

⁴⁶ Müller assim se pronunciou sobre o trabalho da coreógrafa: “O tempo do teatro de Pina Bausch é o tempo dos contos de fadas. A história aparece como distúrbio, como mosquitos no verão. O espaço desse teatro é ameaçado com a ocupação de uma ou outra gramática, aquela do balé e do drama, mas a ilha de fuga da dança defende-o contra ambas as ocupações” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 60).

4 DESCRIÇÃO DE IMAGEM À LUZ DA CENA CONTEMPORÂNEA

A demarcação das linhas gerais que definem a cena contemporânea, seguida do exame das transformações por que passa a escrita mülleriana ao longo de seu desenvolvimento, permite uma análise mais detalhada de *DDI*, objeto principal deste estudo. O texto é reconhecidamente um dos mais herméticos do dramaturgo alemão. Seu alto grau de abstração, a impor desafios do ponto de vista hermenêutico, não impediu que ele fosse objeto de repetidas montagens, com traduções publicadas em diversos idiomas.⁴⁷ Muitos encenadores são atraídos por essa voz individual, por esse estilo singular. Entretanto, tal atração também se explica pelo alinhamento entre o texto mülleriano, em sua conformação tardia, e particularidades da cena contemporânea, tais como a “abertura” característica das novas obras, a mobilidade do material empregado na concepção dos espetáculos e a valorização do papel do receptor na construção de sentido.

Peculiar a essa cena também é, como vimos, o renovado papel que a imagem desempenha. Em *DDI*, esse elemento é por certo central. É altamente relevante o exame do percurso genético do texto, que nos permite colher, na análise das decisões de criação, subsídios para uma leitura mais complexa e matizada. Nesse sentido, é de grande utilidade o trabalho da germanista Julia Bernhard, pesquisadora da Academia das Artes de Berlim, que colaborou na organização dos manuscritos do dramaturgo, mantidos nos arquivos da instituição.⁴⁸ Com base no exame dos cadernos utilizados por Müller ao longo da preparação do texto, Bernhard (2005, p. 21) sugere que o dramaturgo usara o papel como se fora uma superfície destinada a uma composição visual, com espaços em branco a dialogar com blocos e listas de palavras, reunidos de acordo com algum conceito ou outra forma de referência.

Determinados apontamentos nos manuscritos já sugerem opções mantidas na versão final da peça. Recorrentes são as referências ao terror da vigilância e a paisagens. A menção a paisagens, mesmo em anotações ainda incipientes, aparece

⁴⁷ Além da versão brasileira, já existem traduções para o finlandês, o holandês, o búlgaro, o francês, o inglês e o grego. Somente em inglês, há quatro diferentes versões registradas, a de maior circulação sendo aquela feita por Carl Weber, interlocutor direto do dramaturgo.

⁴⁸ Cf. BERNHARD; JOURDHEUIL (2003) e BERNHARD (2005).

associada a um cérebro seccionado, imagem clara do sujeito cindido da contemporaneidade. Em outros momentos, paisagens são relacionadas a um espaço pré-catástrofe, sob vigilância permanente (BERNHARD, 2005, p. 22). É recorrente ainda o emprego de expressões em inglês, como “*under suspicion*” ou “*last picture*”, signo, talvez, tanto de um envolvimento com a literatura dramática em língua inglesa – em especial Shakespeare –, quanto do desejo de interagir com o outro, a realidade político-social representada pelos Estados Unidos.

Um outro aspecto parece, no entanto, justificar a escolha da écfrase, a transposição do texto imagético para o plano da linguagem verbal, como procedimento de construção do texto. Vimos que a dissolução da linguagem é com frequência tematizada em obras associadas à cena contemporânea. Vimos ainda que Müller endossara essa postura em obras e manifestações anteriores à concepção de *DDI*. Ora, a écfrase é reconhecida como um exercício de criação capaz de evidenciar impasses profundos no que diz respeito à representação: O que seria possível representar por meio da linguagem verbal? O que se perderia ao promover a tradução de um determinado conteúdo de um sistema a outro? Como abordar a questão da traduzibilidade?

Assim, a opção pela écfrase tem também suas implicações, trazendo consigo um conjunto de referências significativas. No âmbito da literatura e da teoria literária em língua alemã, um trabalho que define todo um eixo de pesquisas a abordar as relações entre linguagem verbal e linguagem visual é o de Gotthold Ephraim Lessing. O crítico, poeta e dramaturgo, expoente do Iluminismo alemão, buscou investigar, em *Laocoonte ou sobre os Limites da Pintura e da Poesia*⁴⁹, a relação entre os dois domínios. Nas discussões a seguir, parto do pressuposto de que, ao optar pela écfrase na composição de *DDI*, Heiner Müller, deliberadamente, levanta suspeitas sobre a eficácia estética, na acepção lessingniana do termo, de seu próprio ato de criação. O texto ecfrástico colaboraria no esforço de esvaziamento da palavra, estratégia característica dos artistas que acompanham os princípios da cena contemporânea.

⁴⁹ Cf. LESSING, 1998.

4.1 O PROBLEMA DA ÉCFRASE: OS LIMITES ENTRE A LITERATURA E AS ARTES VISUAIS

A semiótica contemporânea atingiu um alto grau de complexidade no que se refere à taxonomia dos signos. Eco (1988) chega a listar nada menos que nove critérios passíveis de uso em um esforço de catalogação, considerando elementos como a fonte do signo, seu grau de especificidade semiótica, sua relação com o significado, a reprodutibilidade do significante e o tipo de elo presumido com o referente, entre outros. Essencial na discussão sobre as relações entre a literatura e as artes visuais é a distinção entre signos naturais e signos artificiais. Os últimos seriam aqueles instituídos de modo arbitrário, operando com base em convenções e possuindo sempre um emissor específico, cuja ação se fundamentaria em uma intenção particular. Ganham relevância as noções de intencionalidade, arbitrariedade e convenção. Os signos naturais, por sua vez, são definidos como o conceito “enquanto produzido pela própria coisa, do mesmo modo como a fumaça é produzida pelo fogo” (ABBAGNANO, 1998, p. 895). A distinção é proposta por William de Ockham ao formular sua teoria dos universais.

A controvérsia remete, do ponto de vista histórico, à chamada *Paragone*, o embate entre artistas visuais e humanistas ocorrido durante a Renascença. Segundo a perspectiva dos artistas visuais, representada pelas intervenções de Leonardo da Vinci⁵⁰, na expressão artística deveriam ser privilegiadas as linguagens que se apoiassem no emprego de signos naturais, pois sua utilização implicaria em uma maior *enargeia*. Este último conceito é originalmente avançado por Aristóteles em sua *Retórica* e retomado por Cícero, que o traduz por *evidentia*. O termo passa a ser empregado nos tratados retóricos latinos e se refere à capacidade de uma linguagem de presentificar o que representa. Está “intimamente relacionado a outras noções que tratam da *passagem / tradução* entre o *logos* e as imagens, a saber, ele tem afinidades com noções que significam a metamorfose do texto em textura do mundo, em presença do objeto representado” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 59). Ao criador, sempre em busca da expressão fina que vivifique o narrado, caberia torná-lo tanto mais presente na consciência do leitor/espectador. Instaura-se assim um novo critério de avaliação: quanto maior o seu poder de tornar algo presente, intenso e

⁵⁰ Cf. VINCI, 1992.

vívido, mais uma arte deveria ser valorizada. A busca dessa presentificação seria, pois, o ideal de toda arte. Com base nessa linha de pensamento, caberia então à pintura um espaço mais nobre do que o dedicado à poesia, pois a primeira, ao utilizar-se de signos naturais, seria capaz de provocar no espectador um efeito de imediatez mais intenso. “Leonardo, tomando a enérgeia como o fim das artes, deixa claro que a *pictura* deve ser o ideal da *poesis* e não o contrário, como havia sido afirmado até então” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 14). Esta é a principal contribuição de Leonardo a um debate que não haveria como transcorrer sem dificuldades, considerando a influência institucionalizada da retórica. Tanto mais se compreende o envolvimento firme dos artistas na *Paragone*, porque a retórica, naquele momento, ainda ocupava um lugar central no sistema de ensino e no ambiente intelectual como um todo.

A formação de artistas, literatos e humanistas de forma geral se baseava no arcabouço institucional da retórica. E é justamente nessa estrutura que já se podem identificar pontos de contato entre as artes visuais e a literatura. Entre os *progymnasmata*, exercícios preliminares que os alunos de retórica deveriam superar, estava a *ekphrasis*. Ela consistia na descrição verbal de uma obra de arte visual. Assim, desde que se inicia o estudo estruturado do problema da linguagem, já se coloca a questão da transposição de um mesmo conteúdo de um sistema de signos a outro. Aquilo que o linguista Roman Jakobson viria a chamar, séculos mais tarde, de tradução intersemiótica, já era uma realidade para o aluno iniciante em retórica na Grécia Clássica.

Muito divulgadas na Antiguidade, duas formulações sintetizavam um modo de considerar a interação entre as artes visuais e a literatura. Em sua *Ars Poetica*, Horácio sugeriu que poesia “é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 58). Na literatura crítica, o pensamento se cristaliza em sua forma latina original: *ut pictura poesis*. Outra formulação a representar um pensamento análogo é atribuída a Simônides: “a pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante” (*apud* GONÇALVES, 1994, p. 11). Na reflexão teórica sobre a relação entre literatura e artes visuais, ambos os posicionamentos surgem como síntese de um modo de ver a questão contra o qual Lessing iria se pronunciar, a saber: a identificação acrítica dos dois universos.

Mais do que refutar os argumentos dos pintores, Lessing parecia interessado em ressituar a discussão. Seria necessário, em primeiro lugar, promover uma demarcação, chegando-se a uma compreensão mais precisa dos limites da poesia e da pintura. Todo debate posterior deveria basear-se nesse esforço inicial, sem o qual a falta de clareza anularia qualquer possibilidade de reflexão consequente. O problema deveria então ser colocado em termos da avaliação do potencial expressivo de cada *medium*. Tratava-se de investigar as condições de possibilidade do estabelecimento de uma crítica que reconhecesse a especificidade de cada linguagem e que pudesse, a partir desse reconhecimento, emitir juízos mais bem fundamentados.

A doutrina do *ut pictura poesis* embaraçava o entendimento do potencial mimético de cada linguagem, não apenas em termos do *que* seria passível de representação, mas também de *como* isso seria viável. Para Lessing, esse vício “gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo” (1998, p. 76). Antes de explorar o recurso descritivo, o poeta deveria atentar para o que a poesia de fato seria capaz de representar de modo artística e esteticamente eficaz. A eficácia ou não do emprego da técnica da descrição aparece como critério definidor. Ao engessar as artes visuais em convenções de fundo literário, fazendo por aproximá-las da representação baseada em signos artificiais e arbitrários, o alegorismo desmedido as destituiu da intensidade, da imediatez e da vivacidade de que normalmente dispunham. Mais ganhariam as artes visuais, de acordo com o pensador e dramaturgo alemão, se respeitasse demarcações capazes de valorizar, pelo emprego de signos naturais, sua capacidade de expressão. Mas o puro confronto, a redução da questão a uma dicotomia canhestra, seria de pouca utilidade. Mais relevante seria investigar em que medida uma arte poderia contribuir para o desenvolvimento da outra. Tal era o papel que Lessing acreditava desempenhar na discussão.

A demarcação necessária também teria um impacto direto e prático sobre a crítica. Não seria correto censurar o pintor por não representar aquilo que sua arte seria incapaz de expressar com eficácia. A própria linguagem já possuiria suas limitações intrínsecas. Seria despropositado repreender seu usuário por tal fato. Se, no campo da literatura, a um dado leitor determinada descrição parecesse infeliz, dever-se-ia atentar não apenas para a qualidade da execução, mas igualmente para

a adequação do uso da linguagem verbal na expressão de um certo conteúdo. Segundo Lessing, críticos que ignoram a distinção “proferem no tom mais firme os juízos mais rasos quando eles tomam por erros as divergências recíprocas entre as obras do poeta e do pintor sobre um mesmo objeto, para em seguida culpar uma arte ou outra” (1998, p. 76).

Em *Laocoonte*, ao defender a contenção no uso das descrições, o pensador alemão reivindica aos poetas que não retratem a beleza, mas o efeito que esta produz em quem a contempla. Incontáveis versos que buscassem a representação exata da beleza seriam menos eficazes que o relato da impressão causada pela experiência da beleza. O modelo abonador, o mesmo ao longo de toda a exposição de Lessing, é Homero. Em determinado passo de sua exposição, ao contrapor graça e beleza, sugere ao pintor que evite a primeira. Uma vez que a graça é beleza em movimento, a este a literatura estaria mais apta a representar. Às artes visuais caberia concentrar-se, então, naquilo que sua linguagem melhor poderia retratar.

No principal passo de sua argumentação, sustenta Lessing que objetos “que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia” (1998, p. 193). A literatura, baseada em signos arbitrários, convencionais e consecutivos, deveria voltar-se para a representação de ações, transcorridas, portanto, em um plano temporal, o que para o crítico implicava na valorização da poesia dramática como gênero. A mimese nas artes visuais obedecia a outro processo: “Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura” (1998, p. 193). As artes visuais se colocariam, assim, como o meio de expressão primordialmente espacial, baseado em signos naturais.

A partir de tal distinção, é possível compreender de modo mais claro as reservas de Lessing no que se refere ao alegorismo na pintura e ao excesso de descrições na poesia. O crítico considera que a força da ilusão estética se confirma quando há identificação entre o signo, independentemente de sua categorização, e o objeto a que ele remete. Assim, como exemplo, a representação de ações temporais por meio de signos não correspondentes causaria justamente a quebra da ilusão estética. O mesmo sucederia com a representação de objetos situados no plano do

espaço por meio de signos consecutivos, mais apropriados para a exposição de ações. A ilusão se rompe porque o “elemento coexistente do corpo entra aí em colisão com o consecutivo do discurso, e, na medida em que aquele é dissolvido neste [...] a recomposição final dessas partes num todo torna-se extraordinariamente difícil, e não raro impossível” (LESSING, 1998, p. 206).

Lessing também parece (ou prefere) ignorar as implicações do ponto de vista da percepção, uma vez que o próprio ato perceptivo se dá dentro de um *continuum* temporal. Por outro lado, a transposição de ações para o universo da linguagem verbal também conforma uma nova ordem temporal.⁵¹

Na cena contemporânea, é justamente a exploração de possíveis conflitos na interação entre as duas vias de representação que parece animar a produção de muitos criadores. A obra tardia de Müller, e junto com ela muito da dramaturgia de invenção contemporânea, baseia-se no emprego do que para Lessing seria estranho à poesia e à arte dramática especificamente.⁵² Curiosamente, é como se o autor de *DDI*, ao tematizar a falência inevitável da mimese, buscasse recuperar outras formas de representação que pudessem de algum modo reabilitar o discurso.

4.2 UM MOVIMENTO PENDULAR: DESCRIÇÃO E CONSCIÊNCIA

Consideradas as possíveis implicações da opção mülleriana pela écfrase, podemos passar a uma exegese detalhada de *DDI*, com o intuito de apontar, ao longo desse exercício, elementos que alinhem a obra de Heiner Müller aos princípios da cena contemporânea discutidos até aqui. A leitura partirá da identificação de cinco seções que representariam uma segmentação operatória do texto de Müller.⁵³ Essa divisão prevalece entre os pesquisadores que se debruçaram detidamente

⁵¹ Walter Moser, pesquisador da Universidade de Ottawa especialista em intermedialidade, com precisão apontou para o fato de a demarcação da fronteira se dar, a partir de Lessing, “no nível do efeito que deve ser produzido (estética do efeito), no nível dos objetos a serem representados (estética do conteúdo) ou ainda no nível da maneira de representar” (MOSER, 2006, p. 44).

⁵² Sobre as relações entre o pensamento de Lessing e *DDI*, cf. BIRKENHAUER, 2005, p. 93.

⁵³ Cf. WEITIN, 2003, p. 358. As entrevistas com encenadores e o exame do material utilizado nas encenações de *DDI* em português, entretanto, apontaram a preferência por uma divisão lógica do texto em apenas três momentos.

sobre a peça, reproduzindo a separação convencional de textos trágicos em cinco atos.⁵⁴

A abertura do texto nos moldes ecfrásticos apresenta ao leitor “uma paisagem entre estepe e savana” (MÜLLER, 1993, p. 153). Com exceção de um homem, os demais elementos principais da imagem já serão introduzidos neste primeiro segmento. Percebe-se, assim, “num galho de árvore um pássaro” (p. 154). O observador que em *DDI* descreve a nós, leitores, a imagem também não deixa de mencionar a “mulher que domina a metade direita da imagem, sua cabeça divide as montanhas, o rosto é suave, muito jovem, o nariz longo demais, um inchaço na base, talvez de um soco, o olhar no chão” (p. 154), caracterização que prontamente engaja o leitor-espectador, que dá início à construção de hipóteses para dar conta do que é descrito.

A segunda seção se inicia com a menção a um fenômeno catastrófico, a interromper o aparentemente vão exercício de transposição: “até que a movimentação interminável se instala, rompe o limite” (MÜLLER, 1993, p. 154). Surge, então, uma primeira menção a uma das referências textuais apontadas pelo dramaturgo: *A Tempestade*, de Shakespeare: “entre árvore e mulher a única grande janela toda aberta, a cortina esvoaçando para fora, a tempestade parece sair da casa, nas árvores nenhum sinal de vento, ou a mulher atrai a tempestade que esperava por ela na cinza da lareira” (p. 154). Ao longo deste segundo segmento, percebe-se, pelos apontamentos do observador, que na imagem há uma mulher ressurreta, possivelmente “grávida da tempestade, do sêmen do renascimento da explosão da ossada, ossos e estilhaços e medula” (p. 157). Também ocorre uma primeira menção ao “homem no vão da porta, o pé direito ainda meio na soleira, o esquerdo já firme sobre o chão manchado de grama” (p. 155), completando assim a tríade homem-mulher-pássaro.

No terceiro segmento, o observador pode então questionar o passado que teria conformado a imagem fixa: “que peso quebrou a cadeira, desestabilizou a outra” (MÜLLER, 1993, p. 155). Há uma alternância de protagonismos entre homem, mulher e pássaro, cada qual representado em diferentes posições nas possibilidades de interação que o texto apresenta. Ativa-se essa dinâmica na

⁵⁴ Na tradução anexada a este trabalho, o início de cada seção, conforme segmentação proposta, aparece indicado em negrito.

medida em que são reconstruídos possíveis cenários capazes de justificar a imagem.

A noção de erro, central à quarta seção, aparece já desde o início: “ou tudo é diferente, a rede de aço o humor de um lápis descuidado” (MÜLLER, 1993, p. 157). O erro aparecerá em plena ambivalência, traço central da poética mülleriana. Poderia ser “a rudeza do esboço uma expressão de desprezo pelas cobaias homem, pássaro, mulher”, ao mesmo tempo em que se justificaria como “o ERRO talvez redentor” (p. 158), que salva a mulher do estrangulamento pelo homem.

Por fim, o questionamento do próprio observador pode ser lido como o foco do quinto e último segmento: “O HOMICÍDIO é uma troca de sexos” (MÜLLER, 1993, p. 158). Rompe-se a distinção entre observador e observado, havendo uma identificação entre quem descreve a paisagem e os principais elementos da imagem: “o homem com o passo de dança EU, meu túmulo seu rosto, EU a mulher com a ferida no pescoço [...] EU O PÁSSARO” (p. 158-9). Cabe examinar, agora, cada seção de modo detalhado.

A primeira delas reproduz um movimento pendular, no qual é possível distinguir dois polos: a descrição da paisagem e a reflexão sobre o ato de representá-la. No polo da descrição, assiste-se à enumeração, pelo observador, dos principais elementos da imagem, a serem retomados mais adiante: céu, nuvens, o sol, árvores, casa, taça de vidro, uma mesa grosseira, frutas, pássaros, uma mulher e um homem. Tem-se a tentativa de promover a transposição efrástica, o exercício, que logo se mostra infrutífero, de dar conta do conteúdo imagético reconhecido no desenho. O intento malgrado remete à anteriormente debatida questão das possibilidades de expressão de cada linguagem como *medium*.

A enumeração dos elementos põe em cena outro aspecto destinado a assumir importância central: o papel da repetição na construção de *DDI*. Muitos dos elementos surgidos no início serão retomados mais adiante, já dotados, então, de uma nova camada de sentido determinada pelo percurso, ou seja, pelo próprio processo de descrição. O procedimento de Müller remete a um emprego que Robert Wilson faz dos textos de que se vale: um mesmo material pode ser repetido, ao longo de um espetáculo, em momentos diferentes e com características de encenação também diferenciadas. Em *Guerra sem Batalha: uma Vida entre Duas*

Ditaduras, sua autobiografia, o próprio dramaturgo relembrou, a propósito da técnica utilizada por Wilson, que se “colorirmos um texto com uma cor, depois o mesmo texto com outra cor, a superfície ativa o subterrâneo” (MÜLLER, 1997, p. 240). Müller também empregava o procedimento quando atuava como encenador ou podia interferir nas decisões de encenação, como lembra o pesquisador da Universidade de Campinas e encenador Marcio Aurelio: “Não é à toa que sugere e muitas vezes indica que o mesmo texto seja dito e redito por personagens diferentes, ou por coros, nas mais diferentes situações, relativizando-os dentro de nova estrutura ou condição” (AURELIO, 1996, p. 5-6).

Recorrendo-se ao vocabulário da Linguística, sabe-se que o reordenamento do material textual, sua combinação em uma nova configuração, tem um impacto evidente sobre o processo de significação: “Todo agrupamento efetivo de unidades linguísticas liga-as numa unidade superior: combinação e contextura são as duas faces de uma mesma operação” (JAKOBSON, 1995, p. 39). Ao ser retomado em outro momento da descrição, um elemento já se vê emoldurado por um novo contexto, que, por sua vez, interfere no significado que o termo é capaz de sugerir. Assim, em *DDI*, o observador pode referir-se a “uma taça de vidro sobre uma mesa de jardim” (MÜLLER, 1993, p. 154), no começo já hesitante do exercício ecfrástico, para retomar o mesmo elemento mais adiante, ao dizer que “a taça carregada de frutas desliza” (p. 155). Essa recuperação do que é descrito não obedece a um sequenciamento cronológico linear, pelo fato de o texto se caracterizar precisamente por um movimento temporal errático: ações são projetadas no passado, para no instante seguinte remeterem a um evento futuro.

O segundo polo sugerido acima é aquele que aponta para a ativação da consciência do observador no momento da descrição. São várias as marcas textuais que remetem à reflexão sobre o intento de descrever e enfocam o próprio ato de leitura da imagem. É o observador que nos descreve o desenho quem passa a questionar o que vê. Tal questionamento será intensificado ao longo do texto, mas já se mostra ativo desde a primeira seção: uma nuvem “poderia ser um animal de borracha de um parque de diversões que se desgarrou de seu guia”; se o sol se movimenta, “não se pode provar pela imagem”; quanto à mulher, “o braço está cortado no pulso pela borda da imagem, a mão pode ser uma garra, um coto (talvez com sangue ressecado) ou um gancho, a mulher está até os joelhos sobre o nada,

amputada pela borda da imagem” (MÜLLER, 1993, p. 154). O impasse hermenêutico caminha lado a lado com uma consciência que parece apontar para a impossibilidade de toda forma de representação.

A presença dessa consciência do ato de descrever surge também em expressões em caixa alta: SOL, NA ETERNIDADE, CÉU. O procedimento já havia sido empregado pelo dramaturgo em textos anteriores.⁵⁵ Aqui, ele parece permitir que a consciência do observador se faça perceber, dialogando com a simples e ingênua enumeração dos elementos da paisagem. A técnica permite que, logo no início do texto, se estabeleça uma relação dialógica entre o objeto descrito e o modo de descrevê-lo. A escrita mülleriana tematiza, assim, a relação entre literatura e artes visuais em ao menos dois planos: o dos objetos representados e o do modo de representar.

Alguns outros pesquisadores se aproximam das reflexões acima. A estudiosa alemã Theresia Birkenhauer (2005, p. 104) afirma que o próprio título do trabalho poderia ser lido de outra forma, pois o texto não teria como objeto a imagem e o olhar, e sim o processo de descrição e a linguagem. Caminhando em direção semelhante, Lehmann (2005, p. 66) vê em *DDI* a síntese bem construída de duas cenas: a cena representada e a cena da representação. Jourdeuil (2005, p. 41) reconhece na peça uma marcada influência de Gertrude Stein e suas *landscape plays*, as peças-paisagem. A referência é bastante oportuna, pois a escrita imagética steiniana buscava não apenas desenvolver novos modos de representação, mas também suscitar, no polo receptor, formas renovadas de percepção da realidade via literatura.

Do ponto de vista temático, alguns eixos são delineados já nesta primeira seção. É o caso do tema da dissolução da linguagem, que, como vimos, é recorrente em textos da cena contemporânea: a mulher, “anjo dos roedores”, é retratada como aquela cujos “maxilares moem cadáveres de palavras e detritos de fala” (MÜLLER, 1993, p. 154). Mais adiante na peça, ao abordar o erro, esse tema será retomado sob outro prisma.

⁵⁵ Cf. MÜLLER, 1992, p. 21: “A juventude de hoje fantasmas / Dos mortos da guerra que acontecerá amanhã / MAS O QUE RESTA É PATROCINADO PELAS BOMBAS”, em *Margem Abandonada / Medeamaterial / Paisagem com Argonautas*.

Surge também a imagem do sol, constante na obra de Heiner Müller. Segundo Daemmrich e Daemmrich (1995, p. 323), duas linhas sintetizam o uso do sol como motivo na literatura ocidental. A primeira delas, com conotação positiva, afirmativa, associa o astro à luz sagrada que traz o bem e remete à admiração do contemplador pelas forças da natureza. A segunda linha remete à força do sol como elemento destruidor: a brasa, a incandescência, o calor excessivo.

Na tradição literária predomina em larga medida o uso da primeira conotação descrita por Daemmrich e Daemmrich: o sol como bênção divina que seca a chuva e traz conforto, como sinal de bons presságios, como contato com o divino. Tal predomínio teria relação com a posição geográfica e com o clima da Europa. As literaturas africana e latino-americana, que testemunham ao mesmo tempo uma penúria social incisiva e condições climáticas por vezes adversas, fazem evidentemente um contraponto a essa tradição.⁵⁶

É possível situar Müller entre os autores que se alinham à segunda vertente, optando por enfatizar o aspecto de negatividade e destruição. Ao comentar a importância de Antonin Artaud, o dramaturgo afirma: “Sério é o caso de Artaud. Ele desapropriou a literatura da polícia, o teatro da medicina. Sob o sol da tortura, que ilumina simultaneamente todos os continentes deste planeta, seus textos florescem. Lidos a partir das ruínas da Europa, serão clássicos” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 57). Ao discutir a relação da obra de Franz Kafka com a política e a história, Müller indica que a “cegueira da experiência de Kafka é a legitimação de sua autenticidade. O olhar de Kafka como o olhar para o sol, a incapacidade de se olhar para o branco do olho da história como fundamento da política” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 50). A reutilização de determinadas metáforas, como a do sol, em obras diferentes pode indicar, por parte do autor, uma consciente limitação de parâmetros, com o intuito de ampliar a comunicabilidade de uma obra que de saída já impunha desafios ao público.

O movimento pendular acima referido, qual seja, aquele que promove a alternância de descrição e consciência, parece exercer a função de preparação, de construção de uma tensão que viria a ser de fato exacerbada a partir da ruptura

⁵⁶ Em *Vidas Secas*, para tomar um exemplo da literatura brasileira, a realidade do vaqueiro Fabiano impõe uma outra relação com a natureza e suas manifestações: “Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol” (RAMOS, 1991, p. 13).

contundente que caracteriza a seção seguinte. Se na dramaturgia baseada na linearidade narrativa aristotélica as alterações no desenrolar da trama serviam como elemento de continuidade e gerador de tensão, na cena contemporânea existe a demanda por outras ferramentas que cumpram funções semelhantes de articulação do texto.

4.3 A MOVIMENTAÇÃO INTERMINÁVEL: A EXPLOÇÃO DE UMA LEMBRANÇA

Quando da estreia de *DDI* na França, em montagem de Jean Jourdheuil e Jean-François Peyret, Müller concedeu uma entrevista ao jornal *Le Monde* que viria a pautar a recepção do texto pela crítica. Nela, citado como “o mais internacional dos berlinenses orientais” (GODARD, 1987), o dramaturgo descreveu o processo de criação da obra. No tom ao mesmo tempo sarcástico, suave e polêmico próprio de suas intervenções, discorreu sobre a relação com o legado de Brecht e Kafka, e sobre o trabalho com Robert Wilson, para quem, segundo Müller, o teatro consistiria na ressurreição dos mortos. Na segunda seção de *DDI*, a relação do texto com a temática da morte e da ressurreição se explicita.

A primeira montagem do texto, que teve a direção de Ginka Tscholakowa e participação direta do dramaturgo no trabalho de preparação, ocorreu em 1985, em Graz, na Áustria. Aparentemente, Wilson desconhecia esse fato. No ano seguinte, no American Repertory Theater, em Cambridge, Estados Unidos, o texto foi montado pelo encenador norte-americano como parte do espetáculo *Alceste*. Embora a montagem se baseasse no texto de Eurípedes⁵⁷, o mosaico de referências e justaposições anulava qualquer sentido de prioridade autoral. Tratava-se da primeira vez que Wilson fazia uso de um texto clássico.

Em sua cobertura da estreia para o jornal *The New York Times*, em tom irônico, o crítico Mel Gussow ressaltou que o impacto do trabalho se assentaria na

⁵⁷ Uma breve recuperação da trama: Punido por deuses, Admeto deveria morrer, mas Alceste se oferece para substituir o marido. Após a morte da esposa, ainda em luto, Admeto recebe a visita de Hércules, que descobre o acontecido através de um criado e se dispõe a trazer Alceste de volta ao mundo dos vivos.

visualidade. Na imagem inicial, de um lado da cena, um sarcófago dentro de outro sarcófago se impunha como totem. “Próximo a ele vê-se a figura da Morte, em tamanho humano mas com imensas asas de mariposa. Por detrás de um tecido, vemos Héracles brandindo uma clava, parecendo um homem das cavernas titânico” (GUSSOW, 1986). O crítico não pareceu propenso a explorar a densidade da imagem, sequer mencionou o contraste entre a parede montanhosa, escura, e a Morte, inusitadamente retratada em tons claros. “Justaposta a esse *tableau* medonho está a figura adormecida de Admeto (Paul Rudd), presumivelmente sonhando com aquilo que está por vir” (GUSSOW, 1986). Para ele, texto e personagens surgiam como secundários na cena. O crítico ainda julgou problemática a integração dos universos de Wilson e de Eurípedes, a ponto de sugerir que o encenador retornasse à orientação de trabalhos anteriores, como *A Vida e a Época de Joseph Stalin* e *Einstein na Praia*.

A intervenção de Gussow levanta uma questão fundamental: em que medida a crítica, em especial aquela que cobre o dia a dia da produção cultural da atualidade, está preparada para lidar com obras que demandem o conhecimento das especificidades de cada linguagem? De certo modo, um crítico de dança parece dispor de mais ferramentas para lidar com a obra de Wilson do que um crítico teatral para quem o teatro implica textocentrismo e redundância. Deve-se ainda considerar, em diálogo com as objeções de Gussow, a questão do parâmetro de avaliação. Pode-se censurar um autor por não alcançar o que não era do seu intento? No caso de Wilson, tendo como ponto de partida um programa que celebra e busca o conflito, integrar-se ao universo de Eurípedes, bem como ao de Heiner Müller, acarretaria um embotamento em sua criação. Se a justaposição será o procedimento de construção predominante, a questão necessariamente passará a remeter a outros parâmetros: Que peso atribuir a cada elemento? Como dosar a variabilidade das referências, ao mesmo tempo em que se assegura, à obra, um grau mínimo de comunicabilidade?

No âmbito acadêmico, embora por motivos distintos, outras leituras opuseram reservas à montagem. Rebecca Kastleman (2008, p. 126) abordou a questão do enfraquecimento do texto do dramaturgo em meio à pluralidade signífica da arte total wilsoniana. A pesquisadora questionou o modo como o texto de Müller foi empregado por Wilson, que, além de o haver tratado como elemento de um ritual, teria deixado de explorar a ironia inerente ao texto.

Era previsível, no entanto, que um texto de Müller encenado por Wilson provocasse resposta divergente daquelas suscitadas por obras e colaborações a que o público já estaria habituado. A escritura de Müller, na medida em que constrói a relação com os intertextos privilegiando a sugestão e a incompletude, deixa espaço para a intervenção do receptor. Além disso, a expectativa de que o público dê conta da pluralidade de referências embutidas no material não é realista. Em espetáculos como aqueles idealizados por Wilson, nos quais com frequência vozes naturais, vozes trabalhadas eletronicamente e outros sons compõem uma mescla acústica heterogênea, essa dificuldade se torna ainda mais pronunciada. Não parece ser razoável crer que o dramaturgo esperasse que o público, em um primeiro contato com o texto montado, pudesse identificar as referências e absorver o apurado trabalho artesanal em todas as suas filigranas.

Vale frisar que a singularidade do texto de Müller já se anunciava em sua gênese. Na mesma entrevista ao *Le Monde* acima mencionada (GODARD, 1987), o dramaturgo conta ter se lançado ao trabalho a partir de um desenho, imperfeito e inacabado, de uma estudante búlgara de Sófia. O trabalho da estudante representava um sonho, mas livre de interpretações freudianas.⁵⁸ Segundo Müller, à medida que a descrição avançava, a imagem explodiu. O autor já se referira a essa ideia em nota aposta ao texto publicado, onde faz a indicação de algumas das referências intertextuais nele presentes: o texto seria a “explosão de uma lembrança” (MÜLLER, 1993, p. 159). Em um plano mais imediato, a ruptura parece indicar o esgotamento do esforço eufrástico e o reconhecimento da impossibilidade de transposição do conteúdo de um sistema a outro. É a própria noção de traduzibilidade que é posta em cheque.

Na segunda seção de *DDI*, a explosão inicia um movimento em espiral, que rompe a estabilidade temporal do desenho fixo: “até que a movimentação interminável se instala, rompe o limite” (MÜLLER, 1993, p. 154). Vê-se o leitor, assim, frente a uma performance/destruição libertadora, que parece evocar uma fisicalidade outrora reduzida a um estado mineral. Como apontou José Galisi Filho,

⁵⁸ Sobre *DDI* como texto onírico, cf. HAHN, 2005, p. 79. Bernhard (2005, p. 20) também afirma, com relação à disposição de listas de palavras em manuscritos que conformaram *DDI*, que a ausência de relações lineares entre os elementos elencados pelo dramaturgo davam aos esboços um aspecto de material de sonho.

na “presença da imagem imobilizada pelo sol absoluto, Müller inscreve um movimento” (GALISI FILHO, 1995, p. 125). O rompimento, que parece portador de seu próprio fracasso, explicita-se no texto de modo bastante contundente. Após a enumeração de uma série de detalhes da imagem, sempre questionados ou relativizados por uma consciência que examina o próprio ato de descrever, o dramaturgo parece reconhecer a impossibilidade e a falência de toda descrição.⁵⁹ Müller reconheceu a necessidade da enumeração inicial dos elementos da imagem, na medida em que ela possibilitava o estabelecimento de um eixo de referência para o avanço da leitura: “Árvore, mulher, homem, casa foram os pontos fixos do desenho. Podia-se fazer disso um turbilhão porque existiam esses pontos fixos” (MÜLLER, 1997, p. 249). Apesar do hermetismo do texto, o depoimento do autor atesta sua preocupação com o grau de coesão e comunicabilidade da obra.

A partir do início desse movimento, uma série de novos elementos passa a permear o texto. Surge a temática da ressurreição: a mulher que sofrera um ato de violência retorna do reino dos mortos, como nos indica a “água subterrânea”. O movimento pendular descrição/consciência, que plasmava a primeira seção, intensifica-se e incorpora a dimensão temporal. Agora, a apreensão do real é sucedida por um questionamento acerca do antes e do depois. Para cada ato, a anterioridade será tão ressaltada quanto o devir. À presença de uma consciência que questiona a imagem, representada pelas expressões em letras maiúsculas, soma-se a representação da temporalidade implícita na percepção: o que é “visível a cada olhar” pressupõe tanto uma sequência de encontros com o objeto como o intervalo entre um e outro olhar, aspecto bastante explorado na fortuna crítica. Em novo lance que intensifica a carga semântica do texto, a mulher aparece como aquela que atrai para si a tempestade, com nuances a relacionar violência e sexualidade. A propósito, o teórico alemão, formulador do conceito de teatro pós-dramático, Hans-Thies Lehmann (2005, p. 76) sugere ser possível identificar, nesse passo, a presença de intertextos, verbais e visuais, não mencionados por Müller na nota anexada ao final do texto, entre eles a tela *A Noiva ao Vento*, de Oskar

⁵⁹ Vê-se, aqui, a afinidade de Heiner Müller com outros dramaturgos do século XX, como Samuel Beckett e Harold Pinter, que também exploraram essa temática.

Kokoschka, pintor austríaco da vertente expressionista, e trabalhos do pintor surrealista belga René Magritte.⁶⁰

Vimos que é possível e produtivo estabelecer relações entre *DDI* e a reflexão de Lessing sobre a interação entre as artes visuais e a literatura. É possível, agora, aprofundar essas relações. Uma preocupação central do crítico alemão era como conceber uma poética que reconhecesse a especificidade de cada linguagem e não solapasasse a ilusão estética. Reduzir o número de objetos contemplados tornaria o processo de fruição estética mais eficaz.

Em sua argumentação, Lessing dá mais um passo adiante ao propor a noção de “instante prenhe”. Para ele, “a pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá” (LESSING, 1998, p. 194).⁶¹ Em nome da preservação da ilusão estética, a economia na representação de objetos conduz à seleção de um determinado ponto no tempo especialmente pleno de potencialidades: o instante prenhe. O primeiro movimento daquele que contempla uma imagem é justamente o de idealizar uma narrativa que justifique a figuração. Quem contempla busca conceber um passado e um futuro que enquadrem o momento retratado. É aqui que a própria pragmática da recepção se atualiza, o jogo hermenêutico no qual o contemplador dialoga com a obra, validando certas hipóteses e cancelando outras.

Tal aspecto da teoria de Lessing guarda uma similaridade manifesta com a inclinação, identificada em artistas vinculados à cena contemporânea, no sentido de estimular a participação do receptor no processo de construção de sentido, aspecto já abordado aqui. A obra aberta, contraditória e porosa permite ao leitor se fazer presente como coprotagonista. A imagem, nesse contexto, desempenha um papel essencial para plasmadores da cena contemporânea: dramaturgos, encenadores,

⁶⁰ No corpo do texto, entretanto, encontramos a seguinte passagem: “(...) um DEDO PERVERSO que mortos seguram ao vento contra a polícia do céu, antecessora e NOIVA DO VENTO, que estira o vento onde habitam os inimigos naturais da ressurreição da carne” (MÜLLER, 1993, p. 157).

⁶¹ Como lembra Frederick Burwick, a representação de ações próximas a um clímax permite que “o observador se engaje no processo e de fato responda ao fluxo temporal que é representado na atitude, no gesto, e na expressão da imagem espacial” (BURWICK, 1999, p. 224). A teoria do instante prenhe problematiza o papel do receptor na construção de sentido, uma questão central da poética mülleriana.

músicos, cenógrafos e todos aqueles que contribuem para a valorização da pluralidade sógnica das intervenções. Entende-se assim uma das funções da imagem no projeto de criação de tantos artistas contemporâneos.

Seria possível afirmar, com Theresia Birkenhauer (2005, p. 94), que Müller reproduz o uso do instante pregnante em *DDI*, na medida em que induz o leitor a navegar temporalmente em ambas as direções a partir do retrato de um instante único? Mais de um trecho do texto corrobora e justifica essa leitura. Visita-se o passado quando são criadas hipóteses para compreender o presente. Remete-se ao futuro quando vislumbramos possíveis cenários, talvez nunca materializados: “o que vai acontecer na mesa de pernas cruzadas com a fruteira cheia e o copo de vinho derrubado quebrado”? (MÜLLER, 1993, p. 155). Qualquer afirmação categórica em relação à obra do dramaturgo corre o risco, embaraçoso, de se ver negada no instante seguinte. Essa é uma mecânica que se replica, quase que ritualizada, até mesmo nas inúmeras entrevistas por ele concedidas: a presentificação do conflito em toda instância possível. Uma questão parece ser levantada apenas para, no passo seguinte, ser relativizada ou mesmo subtraída.

Para Birkenhauer (2005, p. 94-100) há dois aspectos relevantes ao se estabelecerem relações entre a contribuição de Lessing e *DDI*. Primeiro, vale indicar que o texto de Müller valida a tese lessingniana do instante pregnante, ao mesmo tempo em que, ao fazê-lo, igualmente a refuta. A éfrase, que o dramaturgo se impõe como desafio, obedece, como vimos, a um movimento em que o olhar e a elaboração reflexiva do ato de percepção se interpenetram, complementando-se ao mesmo tempo em que se cancelam mutuamente. A reiteração de atos sincrônicos de endosso e refutação contraria a ideia de que a imaginação, agora liberta pela força da imagem, possa integrar-se ao ordenamento linear de uma série temporal.

Um segundo aspecto guarda relação com a multiplicação e a intensificação das relações temporais. O paroxismo corresponde, então, a uma implosão do sistema. Uma das consequências desse acúmulo é o enfraquecimento da linha que separa a imagem e quem a contempla. Birkenhauer pondera que esse processo leva a um questionamento da própria transitividade da operação. O movimento esperado, do olhar do sujeito que contempla a imagem, passa a ser posto em questão. O desenho da estudante de Sófia também descreve seu observador, uma vez que o movimento parece fluir em ambas as direções. Nesse jogo entre observador e

observado, percebe-se, pela primeira vez no texto de modo mais nítido, a presença de ferramentas da linguagem audiovisual. Quando se busca investigar o impacto do cinema na obra de um determinado autor, a atenção se volta em geral para a justaposição de elementos característica da montagem. A influência exercida pelo cinema sobre as outras artes foi tão expressiva que o uso do conceito transpôs o universo cinematográfico e hoje permeia o discurso crítico e teórico de diversas áreas.

Modesto Carone, em seu estudo sobre a obra do poeta austríaco Georg Trakl (CARONE, 1974), comenta o uso do termo “montagem” em trabalhos de análise literária. A aplicação da expressão a obras de autores como Alfred Döblin, John dos Passos ou mesmo o Jean-Paul Sartre de *Le Sursis* não causaria estranheza. Também se reconheceria como montagem a composição das palavras-valise joyceanas, como *silvamoonlyake*. Carone descreve então outro emprego do termo, que corresponderia à “incorporação, ao texto, de trechos provenientes de outras fontes – citações que passam a agir no corpo mesmo do poema, ora como foco de contraste, ora como fator de sustentação semântica, ora realizando simultaneamente os dois desempenhos” (CARONE, 1974, p. 101).

Esta última modalidade de emprego da montagem como procedimento de construção seria característica de autores como Ezra Pound e T. S. Eliot, dois nomes que, do ponto de vista político, dificilmente poderiam estar mais distantes do dramaturgo alemão, mas que ele admirava e citava com frequência.⁶² Ele, que repetidamente fez uso da montagem nesta última acepção, incorporando textos de outros autores ou mesmo textos próprios em diversas obras, não via embaraço em reconhecer que, em determinada situação de criação, o uso de um texto alheio poderia ser mais justificado do que o de uma intervenção própria. Tal postura é comentada pelo autor norte-americano Darryl Pinckney, que se refere a uma afirmação do dramaturgo no momento em que ambos discutiam alternativas para a composição do texto a ser empregado por Robert Wilson na produção de *A Floresta* em Berlim: “Uma pena Bob esperar que ele [Müller] escreva um monólogo para a primeira cena, porque *The Wasteland* seria perfeito” (PINCKNEY, 2004/2005, p. 148). Müller acreditava que o texto de T. S. Eliot seria mais adequado à demanda de

⁶² Pound parece ter operado como ponte para a recepção, pelo dramaturgo alemão, da tradição do teatro Nô (cf. GODEL, 2005, p. 212). A peça Nô *Kumasaka* é uma das referências mencionadas pelo autor ao final do texto publicado de DDI.

criação imposta pelo trabalho de desenvolvimento do espetáculo. Durante a produção, Müller acabaria sugerindo que outro texto seu fosse reaproveitado, sendo essa de fato sua contribuição para o espetáculo.

Em uma acepção mais especificamente ligada à linguagem audiovisual, a montagem pode ainda ser concebida como o encadeamento paratático de imagens, sem que se identifique um nexos claro e estável entre os elementos: uma imagem se uniria a outra, provocando o receptor a participar da construção da síntese. A técnica da montagem permite ao autor alemão operar sob o signo do conflito, da disjunção. A dramaturgia consolidou-se para Müller como espaço livre para a escrita disjuntiva.⁶³

Vimos que a justaposição, sob essa perspectiva, é um procedimento recorrente entre os plasmadores da cena contemporânea. Modesto Carone, no desenvolvimento de seu trabalho sobre Trakl, analisa as consequências do uso da justaposição na recepção dos textos do poeta austríaco. A forte carga imagética ativaria no leitor o início de um movimento intenso de associações, como sucede em *DDI. Mutatis mutandis*, a afirmação de Carone sobre a poesia de Trakl se aplicaria ao texto de Müller: “Essa circunstância assegura-lhe uma abertura tão ampla, que chega a ser confundida com a indeterminação semântica. O que realmente ocorre, no entanto, é que tal modalidade de articulação verbal enseja *alternativas de leitura*” (CARONE, 1974, p. 154). O confronto entre imagens díspares teria como corolário imediato o engajamento mais pronunciado do receptor na busca e na estabilização de um sentido para o texto, na medida em que vias diferenciadas de interpretação lhe são oferecidas e alguma decisão interpretativa tem de ser tomada.

O emprego desse procedimento por Heiner Müller pode ser identificado em várias obras. Analisada em capítulo anterior, de uma delas já o próprio título se constitui em exemplo: *Margem Abandonada / Medeamaterial / Paisagem com Argonautas*. A peça corresponde à reunião de três textos, a denominação da obra já indicando tal enquadramento. No contexto da recepção da obra do dramaturgo, o conceito de fragmento sintético se consolidou como operatório e definidor. Ele remete não apenas ao aspecto da fragmentação em si, mas também àquele da

⁶³ “Ao escrever para o teatro você tem sempre máscaras e papéis e você pode falar através deles. É por isso que prefiro o teatro – por causa das máscaras. Eu posso dizer uma coisa e também dizer o contrário” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 90).

virtual e potencial articulação de cada bloco de texto com outros, já existentes ou ainda por criar. Ruth Röhl enumera algumas das funções que a técnica cumpre na produção de Müller, em especial nas obras produzidas a partir de meados da década de 1970. A primeira delas é a de “impedir a indiferenciação das partes numa aparente totalidade e ativar a participação do espectador [...] O trabalho com o fragmento provoca também a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado” (*apud* KOUDELA, 2003, p. 34). O uso da técnica do fragmento, em si tão própria da literatura alemã desde a linhagem romântica de Friedrich e August Schlegel⁶⁴, atende aos efeitos que o dramaturgo pretende provocar no espectador.

Em todas as modalidades de escrita ecfrástica, tão central quanto a imagem descrita é o *olhar* de quem a descreve. Se a montagem e a justaposição aparecem como o mais manifesto testemunho da interferência da linguagem audiovisual sobre a produção de Müller, outro procedimento, sugerido muito particularmente por DDI, guarda relação com a questão do olhar. Podendo ser descrito como um aparato de visualização que se aproxima do seu objeto, como um instrumento de captação que se movimenta ao acompanhar o que examina, da câmera o olho se faz sinônimo.

Sob essa perspectiva, alguns teóricos procuraram, ao considerar as técnicas de registro da imagem em movimento, alinhar seu vocabulário crítico com o universo lexical da linguagem cinematográfica. Um caso emblemático dessa tentativa é o de Hans-Thies Lehmann (2005, p. 77). Para o teatrólogo alemão, tipos diferenciados de plano (*close-up*, plano geral) e de deslocamento podem ser identificados na descrição do desenho. O movimento, por exemplo, pode ser percebido como uma *pan shot*, a tomada de câmera que se desloca em busca da visão do ambiente. Sequências também são perceptíveis, assim como o retroceder de imagens, procedimento questionador do cinema como *medium*, como ensinara Jean-Luc Godard, cuja obra era especialmente cara a Müller.⁶⁵ Perceptível na produção do cineasta francês, o aspecto da processualidade é também marcante, como vimos

⁶⁴ Cf. SCHLEGEL (1978, p. 76) e DE MAN (1983, p. 208).

⁶⁵ “Godard é uma aplicação da estética de Brecht ao cinema. Não é apenas uma reprodução, vê-se o filme trabalhando em Godard. Vê-se como os filmes são feitos, vê-se que os filmes são trabalho e não produto da natureza como no cinema tradicional” (MÜLLER, 1997, p. 245).

anteriormente, na obra de Müller, que buscou um teatro em que o processo se tornasse protagonista.

4.4 O SIMULTANEÍSMO EM *DESCRIÇÃO DE IMAGEM*

No terceiro segmento de *DDI*, que se inicia com o trecho “que peso quebrou a cadeira, desestabilizou a outra” (MÜLLER, 1993, p. 155), o observador, ao mesmo tempo em que descreve a imagem, elabora hipóteses capazes de justificar o que vê. Quatro interpretações, aparentemente excludentes, são propostas pelo observador para descrever a relação entre os três principais elementos da imagem: homem, mulher e pássaro.

A primeira delas é a de que a cena representa um ato sexual intenso e descontrolado, mas consensual, entre o homem e a mulher ressurreta. Os sinais de violência percebidos na imagem, como o copo e a cadeira quebrados, poderiam ser justificados pelo próprio ato: “[...] até que o orgasmo comprime as costas do homem contra o espaldar da cadeira, que cede estalando, as costas da mulher contra a quina da mesa derrubando o copo de vinho, a taça carregada de frutas desliza” (MÜLLER, 1993, p. 155).

Em uma segunda leitura, o observador sugere um assassinato: o ato de entrega mútua é superado pela violência. O homem, com as mãos em torno ao pescoço da mulher sentada na cadeira, procede ao estrangulamento: “[...] o estrangulador fecha o círculo, polegar com polegar, dedo com dedo, até que as mãos da mulher desabam dos braços dele e o leve estalar do pomo de adão ou da vértebra indicam o final do trabalho” (MÜLLER, 1993, p. 156).

A terceira leitura volta a considerar a violência contra o corpo da mulher, mas o faz de modo a tematizar, em sua forma de expressão, a simultaneidade. É a passagem mais sintética da terceira seção, demandando, por isso mesmo, atenção redobrada, de modo a possibilitar uma reconstrução das relações temporais nela implícitas. O observador concebe a hipótese de que o ferimento no rosto da mulher tenha sido provocado por uma faca. Descreve então a ferida, o sangue seco, o cabelo manchado. Ao final da breve descrição, o que se percebe é a retomada

temporal que recompõe o universo anterior ao ato: “ela entufa o forro do seu casaco, quando o copo partido se forma dos cacos e a mulher se aproxima da mesa, o pescoço sem cicatriz” (MÜLLER, 1993, p. 156).

É possível identificar elementos biográficos nesse passo do texto mülleriano. Por princípio, não se deve abrir mão de considerar tais elementos em qualquer esforço hermenêutico. Cumpre apenas evitar que eles, em lugar de servir como subsídio à interpretação, nublem o sentido apreensível em uma leitura imanente. A propósito, o próprio dramaturgo, ainda que de modo genérico e impreciso, se referiu a passagens de sua vida pessoal plasmadas no texto. Duas delas têm relação com o trecho em questão. Em primeiro lugar, o suicídio de Inge Müller, mulher do dramaturgo. A relação conturbada dos dois artistas foi marcada por sucessivas tentativas de suicídio por parte dessa poeta premiada e colaboradora de Müller em algumas de suas primeiras peças, como *A Correção* e *O Achatador de Salários*.⁶⁶ Vale citar, ainda, uma peculiaridade, revelada pelo traçado que a faca desenvolve no ar: o assassino é canhoto, como o menino Heiner Müller, que teve de aprender a escrever com a mão direita para evitar problemas na escola.

Na quarta e última leitura, a referência direta é o Canto XI da *Odisseia*, no qual Odisseu, a fim de consultar o adivinho Tirésias, ressuscita os mortos com oferendas. Na descrição do que vê, o observador criado por Müller imagina a mulher como “anjo sedento”, que abre o pescoço do pássaro para dele retirar o sangue a ser, como no texto de Homero, ofertado aos mortos.

Em Homero, Odisseu procura consultar Tirésias, em seu retorno a Ítaca. Para preparar-se para a volta, será necessário visitar o reino dos mortos, para onde se encaminha com seus homens. Odisseu invoca as almas, depositando oferendas. Em seguida, sacrifica as reses que havia trazido em seu barco. É o sangue dos animais que atrai os espectros da mansão de Hades. Os mortos, entre eles Tirésias, se apinham para sorver o sangue das reses e pedir notícias daqueles que deixaram para trás. Odisseu encontra, entre outras almas, a de sua mãe, cuja morte desconhecia, e a de Agamêmnon.

⁶⁶ Müller afirmou, a respeito da colaboração em *A Correção*: “Inge fotografou, falamos com muita gente, Inge sabia falar com as pessoas. Preparamos uma grande quantidade de material” (MÜLLER, 1997, p. 108).

A menção ao Canto XI da *Odisseia* é especialmente significativa, pois nele se identificam ao menos duas referências presentes no texto de Müller. Primeiro, mais genérica, a ressurreição. Em segundo lugar, é também relevante a menção a Agamêmnon, cuja esposa, Clitemnestra, o assassinara em conluio com o amante, Egisto. O morto faz um longo ataque às mulheres, retratadas como não confiáveis e dissimuladas. Em *DDI*, a mulher se mostra capaz de extrema violência e o sangue serve para nutrir os mortos: “Ou será a mulher, o anjo sedento, que abre a mordidas a goela do pássaro e derrama no copo o sangue de sua garganta aberta, o alimento dos mortos” (MÜLLER, 1993, p. 157). A propósito, Birkenhauer (2005, p. 107) faz menção a um quadro de René Magritte, *Menina Comendo Pássaro (O Prazer)*, de 1927, como um intertexto não mencionado por Müller na pequena nota anexada ao final do texto. Para a pesquisadora, há semelhanças entre o pássaro retratado na tela de Magritte e um dos pássaros descritos na primeira seção do texto de Müller. Birkenhauer ainda relembra que o pavão citado pelo dramaturgo em *DDI* está associado, simbolicamente, à ideia de ressurreição.

Ora, no mesmo trecho da *Odisseia*, Homero representa a mulher como vítima e algoz. Sabe-se que o próprio Agamêmnon matara o marido e o filho de Clitemnestra a fim de raptá-la, acabando por ter com ela filhos: Ifigênia, Orestes e Electra. Orestes, após o assassinio de Agamêmnon por Clitemnestra e Egisto, vinga a morte do pai, assassinando a mãe e o amante dela. Por fim, outra referência digna de nota no texto de Homero é a associação do universo da morte ao som e à presença de pássaros: “Em seu redor [de Héracles] os mortos espavoridos para todos os lados erguiam um grasnido como o de aves” (HOMERO, 1997, p. 139).

Como visto acima, nenhuma consideração sobre *DDI* pode fugir às referências textuais, manifestas ou não, deliberadas ou não, identificáveis na peça. Ao comentar o processo de composição de *DDI*, o dramaturgo afirmou: “Descrever um quadro significa também cobri-lo com escrita. [...] A estrutura do texto é um quadro que questiona o outro. Uma camada apaga sempre a precedente e a ótica muda” (MÜLLER, 1997, p. 249). Cobrir um texto com escrita sugere a lógica do palimpsesto. No domínio da teoria literária contemporânea, permanece, como referência incontornável sobre o assunto, o trabalho do francês Gérard Genette. Em seu estudo sobre as relações transtextuais, o teórico defende que esse apagamento não tem efetivamente como se processar. Toda camada raspada para dar espaço a

um novo texto permanecerá sempre acessível, o que confere relevo, no ato de interpretação, à busca das relações entre os diversos palimpsestos (hipertextos) passíveis de identificação.

Genette (1982) refere-se primordialmente a relações estabelecidas entre textos da tradição, mas não seria despropositado considerar a tese em relação ao próprio ato de interpretação. Assim, para divergir da afirmação do dramaturgo, seria possível afirmar que as interpretações sugeridas no texto não apagam as precedentes, antes permanecem ativas, ainda que se contradigam. O não apagamento de camadas textuais e a consequente vigência de leituras contraditórias, feitas pelo observador, aproximariam *DDI* de uma das principais características da cena contemporânea, já esboçada anteriormente: o simultaneísmo. À presença de sistemas significantes divergentes em uma mesma representação corresponderia, em *DDI*, a postulação de interpretações mutuamente excludentes para o que é retratado na imagem. Desta forma, o dramaturgo encena, no nível semântico, um procedimento identificável em encenações como as de Robert Wilson, Richard Foreman e Renato Cohen.

A valorização do simultaneísmo impõe um desafio no que se refere a parâmetros de análise. Sob qual critério de homogeneidade devem ser avaliadas as obras surgidas com base nesse princípio? Ao rejeitar, por impreciso, o conceito de “semiótica sincrética”, o semioticista Jean-Marie Klinkenberg definiu o discurso pluricódigo, categoria que poderíamos utilizar para caracterizar as obras que buscam promover a interação entre sistemas significantes diversos, da seguinte maneira: “Entenderemos por esse termo toda família de enunciados considerada como sociologicamente homogênea por uma determinada cultura, mas na qual a descrição pode isolar vários subenunciados que realçam, cada um, um código diferente” (KLINKENBERG, 1996, p. 176).

A definição de Klinkenberg traz à tona um aspecto central do debate sobre o simultaneísmo e sua relação com a homogeneidade dos discursos. De um modo geral, a representação teatral pode, evidentemente, ser considerada um discurso pluricódigo. Por sua vez, a proliferação de subenunciados a realçar códigos diferenciados é peculiar à cena contemporânea. Ela é trabalhada de forma a ressaltar o simultaneísmo, cuja prevalência parece indicar que, em nossos dias, está em curso uma redefinição dos parâmetros de homogeneidade validados

culturalmente. Vê-se assim como mecanismos formais, à primeira vista restritos ao isolamento de uma leitura imanente, podem espelhar fenômenos culturais muito mais amplos.

4.5 O ERRO COMO *COUP DE THÉÂTRE*

Para Müller, um dos elementos característicos de *DDI* é a repetição incessante de processos. De fato, é possível perceber o papel da repetição em diversos níveis: por meio da reiteração dos elementos distribuídos no desenho da estudante búlgara; por meio do acúmulo de hipóteses de leitura da imagem que se cancelam logo após serem levantadas; por meio do ritmo uniforme que nos prende ao andamento da descrição. A repetição gera o ritmo, o andamento que assegura a continuidade a um texto desprovido de uma estrutura narrativa aristotélica. Não havendo mais começo, meio e fim, o autor tem que recorrer a outras ferramentas para conformar uma nova organicidade possível. O ritmo ocupa, em *DDI*, assim como no teatro de Robert Wilson, um papel preponderante.

No quarto segmento do texto, há uma intensificação do ritmo que caracterizara a descrição até aquele momento. Para que esse aspecto se torne mais evidente, vale comparar dois passos de *DDI*. Na primeira seção, os sintagmas têm extensão mais longa e enfocam por mais tempo determinados objetos: “o telhado coberto com a folhagem da árvore em frente que cresce sobre a casa, ela pertence a uma outra espécie que o grupo de árvores no plano posterior, seu fruto é comestível ou próprio para envenenar convidados” (MÜLLER, 1993, p. 153). Ao nos aproximarmos do final do texto, os sintagmas adquirem menor dimensão, havendo uma modificação mais frequente do objeto de descrição: “o vão no escoamento, o outro no retorno do mesmo, o gaguejar no texto sem fala, o buraco na eternidade, o ERRO talvez redentor” (MÜLLER, 1993, p. 158).

Se entendemos o ritmo como princípio gerador de continuidade, então qualquer esgarçamento do processo descritivo se converte, para recorrer ao léxico convencional da teoria teatral, em um genuíno *coup de théâtre*: uma súbita alteração no andamento da trama que faz a peça avançar. Em uma análise de *DDI*, o recurso a noções tradicionais de análise teatral só pode ocorrer com alto grau de liberalidade

conceitual. Vale a ressalva de que os encenadores brasileiros da peça, em conversas que com eles mantive durante a preparação deste trabalho, fazem uso de alguns termos tradicionais, porém operatórios, no sentido de encaminhar o processo de preparação dos espetáculos. Mas como gerar variação dentro da unidade, incutir a ruptura em um processo incessante? Esta operação se dá por meio da noção de erro, que o autor explora na quarta seção do texto.

O erro consolida a ruptura do ritmo. Se no começo do texto, o observador se limitava a reconhecer indeterminações de sentido, agora ele assume uma posição abertamente crítica em relação ao desenho: “a rede de aço o humor de um lápis descuidado, que nega a plástica das montanhas com um sombreado mal executado” (MÜLLER, 1993, p. 157). É justamente o olhar crítico a irromper e violar a estabilidade que garantira o fluir incessante do processo até aquele momento. A imagem é questionada não apenas em sua imediatez, em seu presente contemplado, mas também no que se refere ao passado que lhe dera forma: “como o bloco de cimento entrou na paisagem, nenhum vestígio de transporte ou veículo [...] nenhum vestígio de arrasto marcado no solo” (MÜLLER, 1993, p. 158). A interrupção suscita a busca por justificativas para o que o observador está a descrever.

Com as devidas implicações do ponto de vista semântico, o erro aparece igualmente relacionado a temáticas específicas. O observador passa a recorrer, em sua descrição, ao léxico das artes visuais. O erro, aqui, é um vício de traço, fruto da negligência, sintoma de desatenção que faz emergir a subjetividade do desenhista: “a rudeza do esboço uma expressão de desprezo pelas cabaia homem, pássaro, mulher” (MÜLLER, 1993, p. 158). Mas existe ainda a referência, já identificada em segmentos anteriores, a um dos *topoi* que dão peculiaridade ao repertório temático da cena contemporânea: a falência do discurso. A certa altura da obra, o dramaturgo se refere a um “gaguejar no texto sem fala” (MÜLLER, 1993, p. 159). Desta forma, o erro surge retratado em uma dimensão tripla: (1) a quebra do andamento incessante da descrição, que tem sua continuidade ameaçada por um ritmo errático de intervenções; (2) o risco a que todo produto-obra está exposto, por conta de falhas que possam mitigar o vigor da criação; e (3) o esvaziamento da palavra e a consequente impossibilidade de produção de discurso.

A noção de erro permite ainda relacionar *DDI* a outro aspecto peculiar à cena contemporânea, já abordado no capítulo 1: a valorização da processualidade. Tão relevante quanto o produto finalizado é o acompanhamento do processo, com os riscos que lhe são inerentes. A referência a falhas que particularizam uma obra acabada remete, de imediato, às imperfeições originadas ao longo de sua preparação. A ênfase no processo aponta ainda para uma formulação do próprio Müller, opondo, ao conceito de “teatro como postura”, o de “teatro como processo” (MÜLLER, 1993, p. 89).

Mas não seria característico do dramaturgo alemão reconhecer o erro sem identificar, simultaneamente, sua positividade. Para ele, o erro pode ser tão funesto quanto salvador. Um seu depoimento sobre a gênese do texto aponta para esta possível via de leitura: “Comecei descrevendo o desenho. Depois, associações que partiam essencialmente de incorreções do desenho, os erros davam liberdade à imaginação” (MÜLLER, 1997, p. 249). A falha, o engano, a falta, ao mesmo tempo em que gera a ruptura, abre espaço à criatividade, como veículo de liberdade. É também o erro que, em uma das possíveis leituras que o observador faz da cena, evita um assassinato ao mesmo tempo em que engendra outro. Um sorriso da mulher desvia a atenção do assassino, que movimenta a faca, que reflete toda a intensidade do sol, provocando o “voo mergulho do pássaro, engodado pelo brilho do gume, pouso sobre o crânio do homem, duas bicadas à direita e à esquerda, vertigem e urro dos cegos” (MÜLLER, 1993, p. 158). O trecho remete a outro intertexto reconhecido pelo dramaturgo: *Os Pássaros*, de Alfred Hitchcock.⁶⁷

Um último aspecto merece atenção em uma leitura mais detida do quarto segmento do texto. Como apontou com propriedade o pesquisador José Galisi Filho, *DDI* é “sem dúvida o trabalho mais abstrato de Heiner Müller e um modelo de como atribui ao olhar a função de segmentar a continuidade espaço-temporal de nossas experiências” (GALISI FILHO, 1995, p. 123).⁶⁸

⁶⁷ Uma referência não mencionada por Müller mas localizada nos manuscritos é aquela ao conto infantil *O Junípero*, dos irmãos Grimm, no qual a madrasta responsável por intrigas na família é morta por um pássaro de belo canto (cf. BERNHARD, 2005, p. 26).

⁶⁸ Lehmann (2005, p. 68) identifica a presença de dois olhares. O primeiro, mítico, associa-se ao sol, com seu poder avassalador inscrito na eternidade. O segundo olhar situar-se-ia justamente no interstício entre um pestanejar e outro. A respeito da leitura de Lehmann, cf. RÖHL (1997, p. 160) e GALISI FILHO (1995, p. 125).

Vale retornar, aqui, à segunda seção do texto, onde encontramos uma importante menção ao olhar temporalizado: “o motor das raízes chovendo pedaços de terra e água subterrânea, visível a cada olhar, quando o olho VIU TUDO pestanejando se fecha sobre a imagem” (MÜLLER, 1993, p. 154). O pestanejar sugere que, mais que um olhar isolado, é o intervalo entre um olhar e outro a ganhar relevância. O que se poderia depreender do contraste entre uma determinada imagem retratada em um instante A e em um instante B? O paralelo entre os dois momentos apontaria para tudo aquilo que se localiza fora da imagem, escapando, pois, ao conhecimento e à intervenção do observador. A que destino estaria exposta a imagem quando não fosse possível mantê-la sob observação? No quarto segmento, tem-se a retomada dessa temática do olhar temporalizado e sua associação ao erro, ao pavor da falha que pode se dar nos interstícios da observação: “medo que o erro ocorra num piscar de olhos, a brecha de vista que se abre no tempo entre um olhar e outro” (MÜLLER, 1993, p. 158).

Sem percepção não há construção de sentido: “Uma proposição geral em análise semiológica é aquela que afirma que signos não são de fato signos a não ser que se tornem perceptíveis, e que sua perceptibilidade [*perceptibility*] como signos depende de contrastes que se configurem no interior de um sistema significante” (HARTMAN, 1987, p. 207). Parece possível, aqui, uma leitura que permite relacionar os atos de percepção envolvidos na observação de uma imagem a um determinado componente semântico do texto mülleriano. Parte da originalidade da proposta de Müller, em *DDI*, reside no fato de que, ao reivindicar a temporalidade inscrita no próprio ato de percepção, cada apreensão é ocupada por leituras discordantes da imagem descrita. O que temos entre um olhar e outro é a intensificação da instabilidade semântica do material. Isso se dá à medida que o texto se aproxima de sua conclusão. Cada pestanejar implicaria, assim, o desmonte da ordem semântica precedente. Por isso seria possível associar o erro, cuja origem se configura entre um olhar e outro, à falência do discurso.

É preciso lembrar que todo texto ecfrástico temporaliza uma realidade estática. A esse respeito, dois aspectos pedem consideração. Em primeiro lugar, o da temporalidade inerente ao ato de percepção. Quem observa um quadro direciona seu olhar para pontos diferenciados da imagem, na expectativa de chegar a um significado global do texto visual. Esse exame ocorre em um lapso de tempo

definido. Em seguida, eis aqui um segundo aspecto, o próprio ato de descrever pressupõe um reordenamento dos elementos, anteriormente fixados em uma ordem espacial, em um sintagma marcado pela inevitável linearidade do signo linguístico.⁶⁹

4.6 A REVERSÃO DE PAPÉIS: O OBSERVADOR QUESTIONADO

Foi próxima a interação entre Jean Jourdheuil e Heiner Müller. O encenador e pesquisador francês exerceu importante influência no processo de recepção da obra do dramaturgo na França, em um panorama de produção cultural ainda profundamente afetado pela dicotomia Leste-Oeste. Jourdheuil, responsável pela maior parte das traduções de Müller para o francês, é também quem assina a versão francesa de *DDI*. Sua opção para o título é indicativa de uma determinada leitura da obra. *Paysage sous Surveillance* reforça a interpretação do texto mülleriano como teatralização de mecanismos de controle, o olhar imbuído de sua função de vigilância. Vale lembrar que Müller nunca se opôs a variações no título no caso de traduções, considerando que as opções dos tradutores refletiriam circunstâncias de recepção das obras em seus próprios países.⁷⁰

O leste europeu vivia ainda, naquele período, sob regime de exceção. A tematização da opressão política e suas ferramentas de perpetuação surgia como uma opção natural, embora o dramaturgo, em sua postura continuamente ambivalente face à situação da própria RDA, tenha evitado o confronto direto com o regime. Jourdheuil acreditava, inicialmente, que sua linha de interpretação da obra como metáfora de mecanismos de controle fosse uma contribuição original e inovadora à recepção do texto, mas suas aspirações, de acordo com o seu próprio relato, se relativizaram ao tomar contato com os manuscritos.

⁶⁹ Frederick Burwick apontou que, segundo Lessing, os signos da poesia “não seguem uns aos outros numa sequência aleatória. [...] O arranjo métrico e a estrutura gramatical impõem uma configuração espacial necessária. De modo semelhante, a consciência temporal permeia nossa percepção de uma pintura ou de uma estátua. A percepção em si mesma é um processo temporal” (1999, p. 224).

⁷⁰ O título da versão em língua inglesa, por sua vez, reforça outro viés interpretativo: *Explosion of a Memory*.

Nos chamados Cadernos Búlgaros, nos quais o dramaturgo reuniu as anotações do período em que compôs *Hamletmaschine* (1976-1977), Jourdheuil localizou a seguinte enumeração: “Bildbeschreibung / suspicious landscape / landscape under suspicion / surveillance” (JOURDHEUIL, 2005, p. 38). Com base em seu trabalho de investigação, o pesquisador francês sustenta que, apesar de *DDI* ter sido concluída em 1984, Müller teria desenvolvido uma série de caminhos criativos, muitos deles baseados na ideia de controle e vigilância, desde os anos 1970. Jourdheuil descreve os manuscritos a que teve acesso como uma paisagem de anotações, nas quais se observa, de modo claro, um processo de escrita em que ideias são repetidas, variadas e desenvolvidas, até que certas opções de criação se consolidam. Em todo caso, sua investigação parece ter comprovado que a tematização da vigilância se mostrava cara a Müller desde os primeiros esboços (JOURDHEUIL, 2005, p. 38).

Foi Jourdheuil quem promoveu, em 1978, um encontro entre Heiner Müller e Michel Foucault. A essa altura, o filósofo já assinara o estudo *Vigiar e Punir* e era uma celebridade no ambiente intelectual cosmopolita pelo qual Müller circulava. O encenador francês faz o relato de um encontro pouco profícuo, no qual teriam predominado preocupações imediatamente vinculadas ao momento histórico vivido, como o terrorismo. Para Jourdheuil, isso se deveu, naquele momento, a um desinteresse acentuado dos intelectuais franceses pelo teatro de linha brechtiana, ao qual o dramaturgo alemão aparecia fatalmente vinculado. Müller, embora tenha afirmado que o interesse de Foucault pela Alemanha se limitava às questões de terrorismo e dissidência, fez um relato mais positivo do encontro, com a jocosidade característica de suas intervenções: “Era fascinante como Foucault dissecava a atualidade, o presente desmanchando-se à nossa frente, num turbilhão de divergências que sempre irrompiam em outras associações. Fazia isso deitado sobre um tapete branco” (MÜLLER, 1997, p. 223).

O encontro não parece ser de grande importância na trajetória de Foucault, nem alcança espaço significativo na bibliografia dedicada ao pensador, ao contrário do que viria a acontecer em relação ao debate com Noam Chomsky. Mas é impositivo ter em conta as palavras do próprio Müller, que enfatizou a forte identificação que sentiu ao tomar contato com a produção foucaultiana: “Quando li Foucault pela primeira vez tive a sensação de estar sendo confirmado” (MÜLLER,

1997, p. 198). Vale lembrar, ainda, que o dramaturgo destacou, mais de uma vez, o papel da filosofia no processo de composição de seus textos.⁷¹

Não caberia aqui uma abordagem detalhada e pormenorizada dessa influência. Entretanto, buscarei indicar, de modo sucinto, alguns aspectos relativos à temática foucaultiana do controle e da vigilância que, perceptivelmente, se desdobram no texto do dramaturgo. A tematização do olhar, no caso, surge associada à ideia de dominação e monitoramento. Quem observa detém o domínio sobre aquele ou aquilo que é observado. No momento da composição de *DDI*, o filósofo francês se consolidava como um dos mais influentes intelectuais em atividade.

Em seu estudo dos mecanismos de poder, Foucault interessou-se por um determinado movimento, identificado nos manuais franceses de governança eficaz, que previa o abandono de abordagens específicas e a adoção de práticas generalizantes. Assim, o intuito não seria mais o de orientar monarcas na proteção de seus domínios, e sim o de fornecer um instrumental eficaz e maleável para as estruturas de poder que se consolidavam como parte do processo de formação dos Estados nacionais. Os procedimentos de controle deveriam se tornar suficientemente amplos, a ponto de poderem ser replicados em situações diferenciadas. Concebe-se uma tecnologia disciplinar associada e necessária ao desenvolvimento pleno do capitalismo como sistema. Um modelo ilustrativo desse propósito de controle seria o pan-óptico idealizado por Jeremy Bentham.

A arquitetura do pan-óptico é bem conhecida graças à ressonância do trabalho de Foucault (1975, p. 229). Como o próprio filósofo detalha, uma construção periférica circunda uma torre central, concebida para abrigar os responsáveis pela vigilância. Os prisioneiros são distribuídos em celas situadas no prédio erguido, em forma de anel, em torno à torre. Em cada cela, duas janelas, a permitir que a claridade impregne a totalidade do ambiente em que se situa o preso, exposto à visibilidade absoluta a partir da torre. Parte da eficácia do projeto reside no fato de que o controlado pode ser observado de modo contínuo, sem ter ciência de quando isso de fato ocorre. O preso é induzido a um determinado estado de consciência que

⁷¹ “Nenhum texto filosófico que li está tão presente em minha cabeça a ponto de poder expô-lo a qualquer momento. Eu absorvo de modo diferente. Quando escrevo, filosofia é um meio nutritivo, húmus. Eu posso aproveitá-la” (MÜLLER, 1997, p. 198).

favorece o funcionamento automático do mecanismo de vigilância, independentemente da presença ou não do controlador/observador.

A respeito de *DDI*, Heiner Müller afirmou: “Finalmente, o próprio observador é questionado, portanto aquele que também descreve o quadro” (MÜLLER, 1997, p. 249). O exercício da écfrase pressupõe a presença daquele que observa e assume o controle sobre o que é descrito. É o observador quem decide o que deve ou não ser elencado entre os elementos da imagem. É ele quem elabora hipóteses para dar conta do que teria acontecido naquela paisagem aparentemente plácida que é de súbito tomada por uma catástrofe.

No princípio de *DDI*, quem contempla a imagem equivale ao controlador na torre central do pan-óptico descrito por Foucault. Ele se beneficia de sua condição de invisibilidade. O risco surge assim que essa condição desaparece. Controle e vigilância perdem a eficácia anterior: “pertence ao plano a fiscalização falha” (MÜLLER, 1993, p. 158). O rompimento da estabilidade anterior tem como consequência a perda da identidade do observador: “quem OU O QUÊ pergunta pela imagem” (MÜLLER, 1993, p. 158). Resta ao contemplador perguntar-se, com relação à imagem, que personagem naquela paisagem a ele corresponderia. Ao final do texto, acentuando as implicações políticas do texto mülleriano, o observador perde sua posição de controle e se vê semelhante ao sujeito cindido, tão próprio da contemporaneidade.

O observador, “ESTRANHO NO PRÓPRIO CORPO” (p. 158), passa a se identificar com as principais figuras que compõem a imagem. Uma a uma, elas são mencionadas: “o homem com o passo de dança EU”, “EU a mulher com a ferida no pescoço”; “EU O PÁSSARO, aquele que com a escrita de seu bico mostra ao assassino o caminho da noite” (p. 159). Por fim, o observador se vê como a “tempestade gelada”, também retomada de uma seção prévia do texto. Não apenas se observa, nesse passo de *DDI*, o reconhecimento da falência da objetividade descritiva. Isso já se mostrava evidente ao longo dos segmentos anteriores. Coloca-se, além disso, a impossibilidade de o observador, no exercício pleno de sua subjetividade, dar conta da descrição do desenho da estudante de Sófia. O sujeito não se reconhece, questionando, a todo momento, sua própria identidade.

Em paralelo a esse movimento, ocorre uma intensificação rítmica cuidadosamente engendrada. A redução da extensão dos sintagmas já era percebida nas seções iniciais do texto, mas, ao final, sequências de palavras, cada vez mais curtas, pulsam como a indicar um ponto culminante antevisto desde a primeira palavra do texto.

Neste capítulo, perseguiu-se um duplo objetivo. Ao mesmo tempo em que cumpria examiná-lo detidamente, era relevante relacionar peculiaridades identificadas no texto mülleriano às principais características da cena contemporânea definidas no início do trabalho. Na peça de Müller, buscou-se traçar esse paralelo a partir da leitura atenta dos cinco segmentos nos quais o texto costuma ser dividido pela crítica especializada.

Na primeira seção, a tentativa de proceder à écfrase logo tem seu fracasso determinado pelo movimento incessante que toma corpo a partir da segunda. O simultaneísmo, temática e formalmente plasmado na obra, delineia o encaminhamento da descrição na seção seguinte. Operando como eixo da quarta seção, a noção de erro cumpre função similar à de um *coup de théâtre* na dramaturgia aristotélica tradicional. Por fim, as implicações mais diretamente políticas da obra se tornam manifestas na reversão de papéis que caracteriza a quinta e última seção do texto.

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou evidenciar relações entre a produção tardia de Heiner Müller e traços da chamada “cena contemporânea”, denominação esta que não se prende, obviamente, a critérios meramente cronológicos. Um dos pressupostos que nortearam este estudo é o de que, ao conceber sua literatura dramática, o dramaturgo alemão prevê e dialoga com possibilidades de atualização de seu texto em cena. Outro pressuposto é o de que, em sua recorrência, as manifestações representativas dessa determinada cena permitem a detecção de uma linguagem comum, já estabelecida e conformadora de um repertório de práticas cênicas endossadas por um conjunto de dramaturgos e encenadores.

É o que torna pouco produtivas afirmações como a de Nelson de Sá, crítico teatral do jornal *Folha de S. Paulo*, que, a respeito da montagem de um espetáculo dirigido por Renato Cohen (*A Vitória sobre o Sol*, releitura da obra futurista russa), afirmou: “as imagens vão-se acumulando sem sentido claro, como em algum espetáculo de Gerald Thomas de oito, nove anos atrás. Com atores despreparados ou mal dirigidos para a palavra, a atenção vai toda para a imagem, e dá-lhe fumaça” (SÁ, 1995, p. 5). A despeito da força e da singularidade da produção de Thomas, o trabalho do encenador brasileiro representa o surgimento, no Brasil, de um repertório de referências e procedimentos comuns a uma série de artistas. Classificar os seguidores de tal linha de meros imitadores de Thomas é ignorar o modo como a produção do encenador se fundamenta em práticas compartilhadas pela comunidade teatral internacional, em especial aquela alinhada à vanguarda. Em uma avaliação que se pauta pelos princípios da cena contemporânea, o que pode remeter a uma acumulação “sem sentido claro” pode resultar, com frequência, da presença do conflito e do simultaneísmo, elementos que atendem a um objetivo específico, qual seja, a valorização do papel do espectador na construção de sentido. Tampouco é aceitável, em especial no que se refere à colaboração de Müller e Wilson, a noção de que fez parte de um projeto conjunto dos dois artistas a abolição do sentido. É preciso reconhecer que a instabilidade provocada pela interação de sistemas significantes divergentes busca fomentar a participação do público, ao mesmo tempo em que propõe, ainda que de modo tateante, um novo

conceito de homogeneidade, que se explicaria pelo caráter fragmentado da experiência contemporânea.

Este trabalho procurou ressaltar o aspecto relacional, dialógico, do texto mülleriano. Sabe-se que a composição do texto dramático, por princípio, prevê sua interação com outros sistemas no momento de sua atualização no palco. Entretanto, a valorização do texto, em detrimento dos demais elementos da encenação, inibe o jogo de relações que se podem estabelecer entre todos os elementos que comporão a rede hipertextual da representação. Ela inibe, ainda, a recepção de uma parcela substancial da produção de teatro experimental de nossos dias. Apesar de, no âmbito da academia, a relativização do papel do texto já estar consolidada, é notório que, entre o público não iniciado e a crítica mais diretamente alinhada à produção artística como mero entretenimento, essa percepção ainda goza de prestígio. Tanto a crítica defensora do textocentrismo como o público pouco versado no repertório das práticas da cena contemporânea esperam que o texto teatral cumpra uma função central. Sem o combate a esses pontos de vista, corremos o risco de ver rejeitados justamente os instrumentos capazes de permitir uma devida compreensão da cena contemporânea. Ainda na década de 1970, o crítico Anatol Rosenfeld apontava que “não há axioma que evidencie que o teatro existe a serviço do texto. Pode-se afirmar com certeza pelo menos igual que o texto existe a serviço do teatro” (1993, p. 238). O reconhecimento da necessidade de relativizar o peso do texto permitiria uma recepção mais bem informada de uma porção expressiva da produção teatral de nosso tempo.

A obra de Müller encena ainda outro entre vários paradoxos: ao mesmo tempo em que se mostra tão permeada pela tradição literária do ocidente, tão “literária” no sentido mais amplo do termo, parece só se atualizar de fato na interação com os elementos externos à literatura. Intrinsecamente intersemiótica, a produção mülleriana acaba assegurando uma pertinência renovada para a literatura, em tempos em que esta experimenta uma expressiva perda de seu peso institucional.

Os textos dramáticos de Müller parecem se vivificar de modo mais intenso no confronto com os demais sistemas significantes do espetáculo. A rejeição da redundância como princípio gerador de coesão, como se procurou evidenciar neste trabalho, explicaria a atração sobre ele exercida pela arte total de Robert Wilson. A

redundância, no caso, cede lugar à observação da relação de complementaridade entre os elementos da encenação.

Em algumas das questões levantadas, salta aos olhos a atualidade do pensamento e das práticas de Bertolt Brecht. “Transformar Brecht em um programa fixo para a atividade teatral, além de contradizer as lições e o comportamento do próprio Brecht, reduz o teatro a um trabalho de epígonos”, aponta o filósofo Gerd Bornheim (1992, p. 114). Müller avança criticamente em relação ao programa brechtiano, ao mesmo tempo em que colabora para enfatizar a pertinência e o vigor do trabalho de Brecht. Equivocado seria ignorar que alguns dos principais elementos que conformam a obra mülleriana, mesmo em sua fase tardia, já estavam presentes no programa de Brecht. Como visto, a separação dos elementos, que tanto atraía Müller e Robert Wilson, já estava embutida na rejeição brechtiana à *Gesamtkunstwerk* de Wagner, que via na fusão dos elementos da encenação um mecanismo de apassivamento do espectador. Consistentemente, Müller se mantém fiel a essa orientação, mesmo quando, do ponto de vista formal, suas peças já se mostravam demasiado distantes de seus primeiros textos, mais abertamente influenciados por Brecht.

Vale destacar, para as finalidades deste trabalho, a oportunidade do diálogo com dois encenadores brasileiros, que, ao assumir o desafio de levar o texto de Müller ao palco, desenvolveram tarefa semelhante, qual seja, a de explicitar potencialidades e virtualidades do texto em estudo. No excursus anexado, são reproduzidas as entrevistas que nos foram concedidas por Paulo Goya e Lenerson Polonini. O contato com os dois artistas confirmou a sabida utilidade do registro do trabalho realizado por encenadores brasileiros. A ponte entre criadores e pesquisadores, além de fornecer subsídios para a produção acadêmica, pode contribuir para a preservação de nosso patrimônio cultural. Um esforço sistemático e coordenado de registro de montagens teatrais realizadas no Brasil é essencial para que esse patrimônio não se perca. Urge criar condições para que a prática da documentação seja, no domínio da produção cultural, algo além de uma exceção.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ABIRACHED, R. **La crise du personnage dans le théâtre moderne**. Paris: Gallimard, 1994.
- ARTAUD, A. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.
- AURELIO, M. A revolução em marcha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 jan. 1996.
- BARANCZAK, S. Voltaire's Vomit. **The New Republic**, 202, 17, 23 abr. 1990. p. 36.
- BATHRICK, D. Robert Wilson, Heiner Müller, and the Preideological. **New German Critique**, n. 98, v. 33, n. 2, 2006.
- BATHRICK, D.; FEHERVARY, H. Heiner Müller 1929-1995. **New German Critique**, n. 73, 1998.
- BERNARD, M. **Heiner Müller, cela m'intéresse**. Limoges, França, 1987. Programa de espetáculo.
- BERNHARD, J. "So wurde allmählich dieses Bild 'mit Schrift bedeckt'...". Das Konvolut *Bildbeschreibung* im Nachlass Heiner Müllers. In: HASS, U. (org.) **Heiner Müller Bildbeschreibung – Ende der Vorstellung**. Berlim: Theater der Zeit, 2005.
- BIRKENHAUER, T. Bild – Beschreibung. Das Auge der Sprache. In: HASS, U. (org.) **Heiner Müller Bildbeschreibung – Ende der Vorstellung**. Berlim: Theater der Zeit, 2005.
- BLANCHOT, M. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959.
- BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BROOK, P. **The Empty Space**. Nova York: Touchstone, 1996.
- BRYARS, G. **Medea**. Disponível em http://www.gavinbryars.com/Pages/writings_fr.html. Acesso em 07/11/2009.
- CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, A. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAGE, J. **Silence**. Hanover: University Press of New England / Wesleyan University Press, 1973.
- CARLSON, M. **Teorias do teatro**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- CARONE NETTO, M. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHIPP, H. **Theories of Modern Art**. Los Angeles: University of California Press, 1968.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COHEN, R. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DAEMMRICH, H.; DAEMMRICH, I. **Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch**. 2. ed. Tübingen / Basel: Francke, 1995.

DE MAN, P. **Blindness and Insight**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUBOIS, J. *et al.* **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 1996.

ECO, U. **Le signe**. Bruxelas: Labor, 1988.

ECO, U. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FELINTO, M. Cabo de guerra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jul. 1995.

FOUCAULT, M. **Surveiller et punir**. Paris: Gallimard, 1975.

FRIAS FILHO, O. Uma noite em Blumenau. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 jan. 1996.

FRIEDMAN, D. (org.) **The Cultural Politics of Heiner Müller**. Newcastle, Inglaterra: Cambridge Scholars, 2007.

FUCHS, E. **The Death of Character – Perspectives on theater after Modernism**. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

GALISI FILHO, J. **A constelação do zênite: imaginação histórica e utópica em Heiner Müller (anos setenta e oitenta)**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

GALIZIA, L. R. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GENETTE, G. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

GODARD, C. Le présent de la tragédie. **Le Monde**, Paris, 13 jan. 1987.

GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**. São Paulo: Edusp, 1994.

GOYA, P. **Le Théâtre (mon Th.) ne vit que parce que je prends le risque.** Limoges, França, 1987. Programa de espetáculo.

GROUT, D. J. **Historia de la música occidental, 2.** Madrid: Alianza Editorial, 1986.

GUSSOW, M. Alceste. **The New York Times**, Nova York, 21 mar. 1986.

HARTMAN, G. **The Unremarkable Wordsworth.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

HASS, U. **Heiner Müller Bildbeschreibung: Ende der Vorstellung.** Berlim: Theater der Zeit, 2005.

HEINER MÜLLER, German playwright and successor to Bertolt Brecht, died on December 30th, aged 66. **The Economist.** Londres, v. 338, ed. 7.949, 20 jan. 1996. p. 90.

HOMERO. **Odisseia.** 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1995.

JOURDHEUIL, J. A arte de fazer os mortos falarem. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 28 jan. 1996. p.5.

JOURDHEUIL, J. Surveillance – Beschreibung – Versuchsanordnung. In: HASS, U. (org.) **Heiner Müller Bildbeschreibung – Ende der Vorstellung.** Berlim: Theater der Zeit, 2005.

KALB, J. Heiner Müller, 1929-1995. **The Village Voice**, Nova York, 16 jan. 1996.

KALB, J. Twilight of the avant-garde. **The Village Voice**, Nova York, 38, 21 set. 1993. p. 99.

KASTLEMAN, R. Games with Ghosts in Müller's Explosion of a Memory: A Study of Pre-ideology in the Müller-Wilson Collaboration. **Theatre History Studies**, v. 28, 2008. p.112.

KLINKENBERG, J.-M. **Précis de Sémiotique générale.** Bruxelas: DeBoeck, 1996.

KOUDELA, I. (org.) **Heiner Müller - O espanto no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRUGER, L. Positive Heroes and Abject Bodies in Heiner Müller's Production Plays. **New German Critique**, 98, v. 33, n. 2, 2006.

LAVALLE, L. M. C. **A composição em movimento: as dinâmicas temporal e espacial nos retratos literários de Gertrude Stein.** Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

LEHMANN, H. Th. Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung. In: HASS, U. (org.) **Heiner Müller Bildbeschreibung – Ende der Vorstellung**. Berlin: Theater der Zeit, 2005.

LESSING, G. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MARRANCA, B. The Forest as Archive – Robert Wilson and Interculturalism. **Blesok**, n. 31, mar./abr. 2003.

MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria**, Belo Horizonte, jul./dez. 2006.

MÜLLER, H. **Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

MÜLLER, H. **Medeamaterial e outros textos**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

NÉSPOLI, E. **Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PACE, E. Heiner Muller, the Playwright and Social Critic, Dies at 66. **The New York Times**. Nova York, 3 jan. 1996.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, F. Apresentação. In: MÜLLER, H. **Medeamaterial e outros textos**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PINCKNEY, D. Tensions and Nostalgias: Berlin Days with Robert Wilson and Heiner Müller. **Salmagundi**, n. 144/145, Outono 2004/ Inverno 2005. p.145.

POLONINI, L. **Proposta de encenação**. Ciclo Heiner Müller 2008. Rio de Janeiro: SESC, 2008.

PRITCHETT, J. **The Music of John Cage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

RAMOS, G. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RATTO, G. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra, Portugal: Almedina, 2000.

RENAUX, M. O mundo da utopia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 jan. 1996.

RÖHL, R. C. **O teatro de Heiner Müller: Modernidade e pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RÖHRIG, C. Casaco, óculos, charuto e um lugar em cima do muro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 jan. 1996.

ROSENFELD, A. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÁ, N. de. “Vitória...” tem saudades de Moscou, 1913. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 mai. 1995. p. 5-4.

SACHS, C. **The Wellsprings of Music**. Nova York: Da Capo, 1962.

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução Intradução: *mimesis*, tradução, enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, G. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SUKORSKI, W. **Descrição de Imagem**. Programa de espetáculo, 1991.

TRAGTENBERG, L. **Música de cena**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WRIGHT, E. Psychoanalysis and the theatrical: analyzing performance. In: CAMPBELL, P. (org.) **Analyzing performance: a critical reader**. Manchester: Manchester University Press, 1996.

OBRAS CONSULTADAS

- ADORNO, T. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ARTAUD, A. **Van Gogh: o suicida da sociedade**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- AUMONT, J. **A imagem**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2001.
- BRADBURY, M.; McFARLANE, J. **Modernism: a guide to European literature 1890-1930**. Londres: Penguin, 1976.
- BRECHT, B. **Brecht on theater**. Nova York: Hill and Wang, 1964.
- BRECHT, S. **The Theater of Visions: Robert Wilson**. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- BROICH, U.; PFISTER, M. (org.) **Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien**. Tübingen: Max Niemeyer, 1985.
- BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Trad. de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BURWICK, F. Lessing's "Laokoon" and the Rise of Visual Hermeneutics. **Poetics Today**, v. 20, n. 2, verão de 1999. pp. 219-272.
- CAGE, J. **A Year from Monday**. Hanover: University Press of New England / Wesleyan University Press, 1969.
- CAGE, J. **X – Writings '79-'82**. Hanover: University Press of New England / Wesleyan University Press, 1983.
- CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, H. (org.) **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- DEKOVEN, M. Gertrude Stein and modern painting: beyond literary cubism. **Contemporary Literature**, v. 22, n. 1, Inverno de 1981.
- EYKMAN, C. **Über Bilder schreiben**. Heidelberg: Winter, 2003.
- HELBO, A. **Semiologia da representação**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- HINRICHS, B. Sachsen ist nicht Texas: Der Dichter und der Bilderdichter; Ein Mysterium, ein Missverständnis. **Die Zeit**, 10 out. 1986.

JUAN-NAVARRO, S. Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en Rayuela, de Julio Cortázar. **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**, v. XVI, n. 2, Inverno/1992.

KOSTELANETZ, R. (org.) **Conversing with John Cage**. Nova York: Limelight, 1994.

KOSTELANETZ, R. (org.) **John Cage: An Anthology**. Nova York: Da Capo, 1991.

KURZ, M. **Bild-Verdichtungen: Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

LALANDE, A. **Vocabulário técnico e crítico da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEHMANN, H.-Th. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAI, M. **Bilderspiegel Spiegelbilder**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

MATTOSO CÂMARA JR., J. **Dicionário de Linguística e Gramática**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

METZ, C. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

REY, J.-M. **O nascimento da poesia: Antonin Artaud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIPELLINO, A. M. **Maiakóvski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHLEGEL, F. **Kritische und theoretische Schriften**. Stuttgart: Reclam, 1978.

SOETHE, P.; PAULINO, S. Artes visuais e paisagem. **Revista Letras**, Curitiba, n. 67, set./dez. 2005. pp. 41-53.

SÓFOCLES. **Sophocles 1 - Ajax, Women of Trachis, Electra, Philoctetes**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1998.

SONTAG, S. **On Photography**. Nova York: Anchor, 1990.

SÜSSEKIND, F. A imaginação monológica. Notas sobre o teatro de Gerald Thomas e Bia Lessa. **Revista USP**, São Paulo, jul. 1992.

TEIXEIRA COELHO NETTO, J. **Artaud: posição da carne**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

THORAU, H. **Perspectivas do moderno teatro alemão: estruturas e funcionamento**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne**. Paris: Éditions de la Découverte, 1995.

VINCI, L. da. Codex Urbinas. In: FARAGO, C. (org.) **Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas**. Leiden: E. J. Brill, 1992.

VIRMAUX, A. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

1. Obras de Heiner Müller (em alemão)

A edição das obras completas vem sendo realizada a partir de pesquisas no acervo da Academia das Artes de Berlim.

MÜLLER, H. **Werke**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

2. Obras de Heiner Müller (em português)

MÜLLER, H. **A Missão e outras peças**. Lisboa: apáginastantas, 1983.

MÜLLER, H. Necrofilia é o amor do futuro. **Vintém**, n. 5, 2004.

MÜLLER, H. Para sempre em Hollywood. **Vintém**, n. 5, 2004.

MÜLLER, H. **Teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Hucitec, 1987.

3. Obras de Heiner Müller (em inglês)

MÜLLER, H. **On the Way to a Theater of Darkneses**. Disponível em: http://muller-kluge.library.cornell.edu/video_transcript.php?f=120. Acesso em 03/12/2009.

4. Obras sobre Heiner Müller

BAHUN-RADUNOVIC, S. History in Postmodern Theater: Heiner Müller, Caryl Churchill, and Suzan-Lori Parks. **Comparative Literature Studies**, v. 45, n. 4, 2008.

BARNETT, D. Heiner Müller as the End of Brechtian Dramaturgy: Müller on Brecht in Two Lesser-Known Fragments. **Theatre Research International**, v. 27, n. 1, 2002. pp. 49-57.

BARNETT, D. Resisting the Revolution: Heiner Müller's 'Hamlet/Machine' at the Deutsches Theater, Berlin, March 1990. **Theatre Research International**, v. 32, n. 2, 2006. pp. 188-200.

BERNHARD, J.; JOURDHEUIL, J. **Heiner Müller – Manuscrits de Hamlet-Machine**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

BERNHARD, J.; JOURDHEUIL, J. Texte über Heiner Müller. **Genesis**, Institut des textes et manuscrits modernes, 2005.

BIRTINGER, J. "Medea"- Landscapes beyond History. **New German Critique**, n. 50, 1990. pp. 85-112.

BOHLMAN, P.; CURRID, B. Suturing History, Healing Europe: German National Temporality in Wolokolamsk Highway. **The Musical Quarterly**, 85 (4), Inverno 2001. pp. 681-717.

CAMPBELL, P. Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text. **Modern Drama**, v. 51, n. 1, Primavera de 2008. pp. 84-103.

DEL RIO, E. Between Brecht and Artaud. **New Review of Film and Television Studies**, v. 3, n. 2, 1 nov. 2005. pp. 161-185.

FIEBACH, J. Resisting Simulation: Heiner Müller's Paradoxical Approach to Theater and Audiovisual Media since the 1970s. **New German Critique**, n. 73, Inverno de 2001. pp. 81-94.

GOYA, P. **São palavras que estão ali**. São Paulo, 2008. Depoimento concedido ao autor.

HACKER, D.; JENNY, U. Theater ist feudalistisch. **Der Spiegel**, Berlim, ed. 12/1995, 20 mar. 1995. p. 224.

HAUSCHILD, J.-C. **Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel**. Berlim: Aufbau, 2001.

KALB, J. On Hamletmaschine: Müller and the Shadow of Artaud. **New German Critique**, n. 73, Inverno de 1998. pp. 47-66.

KALB, J. **The Theater of Heiner Müller**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

KAUTE, B. The Challenge of Myth: Heiner Müller's Philoctetes. **Literature & Theology**, v. 19, n. 4, nov. 2005. pp. 327-345.

KINZER, S. Theater; Germany Can't Forget a Legendary Director. **The New York Times**, Nova York, 31 mar. 1996.

LOPES, J. F. **Tragédias do exílio**. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

MUNK, L. Anjos Revisitados: Correspondências entre Heiner Müller e Walter Benjamin. **Revista Contingentia**, v. 2, nov. 2007. pp. 01-09.

RICKERD, J. R. Birds of a feather. **Theater Crafts International**, v. 32, n. 8, Ago./Set. 1998. p. 13.

RIECHMANN, J. Ein 'Tableau Vivant' jenseits des Todes, Annäherung an Bildbeschreibung. In: HÖRNIGK, F. **Material - Texte und Kommentare**. Leipzig, Reclam, 1989. pp. 203-212.

SCHMIDT, I.; VASSEN, F. **Bibliographie Heiner Müller 1948 – 1992**. Bielefeld: Aisthesis, 1993.

SCHMIDT, I.; VASSEN, F. **Bibliographie Heiner Müller, Bd. 2: 1993 – 1995**. Bielefeld: Aisthesis, 1996.

SCHULZ, G. **Heiner Müller**. Stuttgart: Metzler, 1980.

SCHULZ, G. Medea. Zu einem Motiv im Werk Heiner Müllers. In: BERGER, R.; STEPHAN, I. **Weiblichkeit und Tod in der Literatur**. Colônia / Viena, 1987. pp. 241-264.

SOUZA, L. R. de. **Heiner Müller no Brasil : a recepção de A Missão (1989-1998)**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

STORCH, W. (org.) **Drucksache N.F. 6**. Berlim: Internationalen Heiner Müller Gesellschaft/ Düsseldorf: Richter Verlag, 2001.

STORCH, W. (org.) **Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch**. Berlim: Hentrich, 1988.

SUGIERA, M. Contra a autoridade do texto: “Bildbeschreibung” (“Descrição de Imagem”), de Heiner Müller, como uma Negação da teatralidade do texto. **Repertório**. Ano X, n. 10, PPGT, UFBA, Salvador, 2007.

SUTCLIFFE, J. H. In review: Bayreuth. **Opera News**, 19 fev. 1994. p. 37.

TESCHKE, H. Heiner Müller For Instance. **New German Critique**, n. 73, Inverno de 1998. pp. 12-18.

VASSEN, F. Heiner Müller: Bildbeschreibung. Experimenteller Text und Spiel-Modell. **Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik**, v. 26, 1996. pp. 49-54.

VASSEN, F. Bildbeschreibung. In: LEHMANN, H.-Th.; PRIMAVESI, P. **Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung**. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2003.

VASSEN, F. Images become Text become Images: Heiner Müller's "Bildbeschreibung" ("Description of a Picture"). In: FISCHER, G. **Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY. A Collection of Essays from The Sydney German Studies Symposium 1994 "Heiner Müller/Theatre-History-Performance"**. Tübingen: Stauffenberg, 1995.

VASSEN, F. Le "Dieu Bonheur" chassé du monde. Bertolt Brecht et Heiner Müller. **Théâtre/Public**, v. 100, 1991. pp. 22-27.

VASSEN, F. Die entfremdete und die fremde Revolution. Reflexionen über Heiner Müllers Revolutionsstücke. **Akten des VIII. Internationalen Germanisten Kongresses Tokyo 1990. Begegnung mit dem 'Fremden'. Grenzen - Traditionen - Vergleiche, Bd. 11**. Munique: Judicium, 1992. pp. 313-323.

VASSEN, F. Die Vertreibung des Glücksgotts. Glücksverlangen und Sinnlichkeit: Überlegungen zur Mikrostruktur bei Bertolt Brecht und Heiner Müller. In: SAREIKA, R. (org.) **Anmut sparet nicht noch Mühe - Zur Wiederentdeckung Bertolt Brechts**. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2005. pp. 83-107.

WEBER, C. From determination to detachment – Heiner Müller's assessment of culture and politics in a lifetime of profound historical change. In: FRIEDMAN, D. (org.) **The Cultural Politics of Heiner Müller**. Newcastle, Inglaterra: Cambridge Scholars, 2007.

WEITIN T. **Notwendige Gewalt, Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers**. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003.

WRIGHT, E. **Psychoanalytic criticism**. Nova York: Routledge, 1998.

EXCURSO: DUAS MONTAGENS BRASILEIRAS

1. *DDI* no Brasil: a contribuição de Paulo Goya

Paulo Goya, ator e encenador paulistano, participa há mais de 40 anos da cena teatral brasileira. Foi seu interesse pelo texto como elemento da encenação que o levou à França, onde cursou o mestrado em literatura dramática na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III. Antes de deixar o país, atuara na polêmica montagem de *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, realizada pelo Teatro Oficina em 1968, com direção de José Celso Martinez Corrêa.

Em Paris, além de dar continuidade a seus estudos, tendo sido aluno de Roland Barthes no Collège de France, construiu uma carreira como ator profissional. Concomitantemente a um aparente esgotamento de sua ligação com a França, sua atenção é atraída pela produção de Heiner Müller. O envolvimento com *DDI* se dá no período imediatamente anterior a seu retorno ao Brasil.

Um breve exame da cronologia aponta o ineditismo que a escolha de Goya pressupunha. Müller concluiu o texto em 1984, a tempo de utilizá-lo naquela que viria a ser a primeira encenação de *DDI*, em Graz, na Áustria. A montagem, dirigida por Ginka Tscholakowa, contou com o envolvimento direto do dramaturgo nas principais decisões de criação. No ano seguinte, Robert Wilson empregou o texto como um dos elementos textuais de sua versão de *Alceste*. O pesquisador e encenador Jean Jourdheuil, que teve um papel central na recepção e divulgação da obra de Müller na França, já vinha trabalhando junto a Jean-François Peyret na tradução francesa do texto, que ganharia um novo título, representativo de um foco de leitura específico: *Paysage sous Surveillance*. Em janeiro de 1987, teve lugar a estreia da montagem de Jourdheuil no subúrbio parisiense de Bobigny. Em maio do mesmo ano, em Limoges, Goya capitaneou nova produção, fazendo uso da tradução de Jourdheuil e Peyret.

Além do filósofo belga Michel Bernard, que assinou a direção, de Didier Buroc, responsável pelo figurino, e do próprio Goya, apenas Beatriz Junqueira e Gérard Rocher, colaboradores na construção do espaço cênico, participaram da produção. A heterogeneidade da seleção musical confirma a sintonia com o ideal

mülleriano de consideração do conflito como valor: o intimismo de Frédéric Chopin a conviver com o piano preparado de John Cage. A programação previa uma curta temporada, de 20 a 26 de maio, que passaria por três espaços culturais diferentes da cidade: Théâtre Expression 7, a galeria de arte C.A.U.E. e os Salons Turgot.

Sendo escassa a documentação, só nos foi possível consultar o programa do espetáculo, as anotações do ator na cópia do texto utilizada, um número bastante restrito de fotografias e o material publicitário empregado na divulgação do espetáculo. A baixa qualidade gráfica do programa e das peças de divulgação, mimeografados, aponta para o baixo orçamento disponível para a produção.

Alguns fatores permitem considerar a montagem como mais representativa de um interesse individual dos participantes do que como sintoma de uma maior ressonância da obra do dramaturgo no ambiente cultural francês: a dificuldade em assegurar um espaço estável para uma temporada mais prolongada; as restrições financeiras enfrentadas; e o reduzido número de componentes na equipe de produção. São tanto mais relevantes, por isso mesmo, os breves textos de Michel Bernard e de Paulo Goya estampados no programa. Bernard ressalta a capacidade de Müller de, ao atuar como uma espécie de arquiteto industrial, instaurar uma mitologia renovada a partir de vestígios da História. O filósofo vê ainda, na rejeição da linearidade, uma indicação no sentido de tomarmos a experiência e a urgência do contemporâneo como referência: “Müller não se pergunta acerca da cronologia. Ele se mobiliza para reunir o todo em uma desordem na qual apenas o “agora” (*hic et nunc*) contemporâneo pode instituir um *olhar*” (BERNARD, 1987). Paulo Goya, por sua vez, ressalta o aspecto da traduzibilidade a permear o texto e qualquer tentativa de atualizá-lo em cena: “Significar, questão de tradução”. A relação entre as diversas linguagens, fenômeno que a representação teatral encarna, surge também na manifestação do ator: “Teatro + Artes Plásticas: uma sala de exposições da interpretação do ator: numa sala de recepção: poltronas de couro: quase uma refeição” (GOYA, 1987).

É no retorno do ator ao Brasil que surgem as condições para que o texto de Müller seja enfim encenado entre nós. As circunstâncias dessa primeira montagem são sintomáticas tanto das peculiaridades e idiossincrasias de nossa produção cultural como das possibilidades que o próprio texto do dramaturgo ativa. Goya fora

convidado, em 1991, para conceber um espetáculo, nos moldes de um café-concerto, que faria parte da programação do 27º. Festival de Música Nova, promovido nas cidades de Santos, São Paulo e Campinas. Repetiram-se, no caso, circunstâncias vividas na França: a temporada seria breve (desta vez, por conta de sua associação direta com a programação do festival); e a utilização de mais de um espaço em um período de tempo restrito (em São Paulo, o grande auditório do MASP; em Santos, o Teatro Municipal; em Campinas, o Centro de Convivência Cultural). Com a música a ocupar, por razões evidentes, um lugar de destaque na produção, participaram da montagem os compositores Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski, autor da música de cena.

Da escassa documentação da montagem, restaram-nos o registro sonoro do espetáculo e o programa original destinado ao público, com depoimentos de Goya, Tragtenberg e Sukorski. Este último, de certo modo, faz eco à reflexão de Michel Bernard sobre uma característica da produção de Heiner Müller: sua capacidade de aglutinar opostos em um todo que só pode propor uma nova forma de totalidade. Brotada da interação com um texto como *DDI*, a música de cena não teria como se furtar às reverberações dessa circunstância: “Uma não ópera. Um não oratório. Um não teatro musical. Fragmentos em processo sobre um TODO que se reúne epifânico. Aproveitar o vazio entre forma e imagem” (SUKORSKI, 1991).

Tendo assinado a criação e a concepção geral do espetáculo, Paulo Goya fez uso da técnica do fragmento sintético, tão cara ao dramaturgo: o texto de *DDI* é emoldurado por uma sequência narrativa, baseada em *O Castelo dos Cárpatos*, de Júlio Verne, na qual o diretor estabelece uma correspondência entre personagens da história e os músicos presentes no palco nas apresentações. Goya optou por uma tripartição do texto de Müller, cada uma das partes a delimitar blocos temáticos dentro do roteiro geral. Cada bloco temático é preenchido por uma sequência de peças musicais a abranger um universo sonoro heterogêneo. Como na dramaturgia mülleriana, estamos no domínio das relações intertextuais levadas ao paroxismo. Sem a pretensão de um arrolamento exaustivo, é possível mencionar: da tradição da música de concerto ocidental, Claude Debussy, Joaquín Turina, Olivier Messiaen, Arnold Schoenberg; do universo da música popular norte-americana, Duke Ellington,

Johnny Greene, George Gershwin; além dos brasileiros Ronaldo Miranda, Robert de Oliveira, J. Carlos Dalgallarrondo, Valéria Franco, Sukorski e Tragtenberg.

Além de se tratar de uma estreia nacional, no quadro do Festival de Música Nova, uma outra circunstância confere relevância ao estudo da montagem: a documentação reunida por Goya permite acompanhar o diálogo do ator com Christine Roehrig e Marcos Renaux, os responsáveis pela tradução do texto. A preservação de versões intermediárias permitiu ainda conhecer o processo que os levou ao texto final. A documentação permitiu também tomar contato com os questionamentos encaminhados pelo ator aos tradutores, bem como a detalhes técnicos da preparação do espetáculo, como a decupagem do texto, feita por Goya, com a devida indicação da minutagem correspondente. Infelizmente ainda inédito, e sem um destino estabelecido no que se refere à sua preservação, esse material se constituiria em rico *corpus* de pesquisa, tanto na área de estudos da tradução como no âmbito da crítica genética.

2. Heiner Müller e a cena contemporânea: o trabalho de Lenerson Polonini

Carioca radicado em São Paulo, diretor-fundador da Cia. Nova de Teatro, Lenerson Polonini tem mantido consistência e coerência em suas opções de encenação. Antes de chegar à obra de Heiner Müller, desenvolveu uma série de trabalhos baseados em textos de Samuel Beckett, outro nome central da dramaturgia do século 20, cujo trabalho costuma balizar certa linhagem da produção de vanguarda. Como diretor, encenou espetáculos como *Ato sem Palavras I e II* e *Repertório Beckett* (em três versões diferentes). Como criador característico da cena contemporânea, envolve-se em projetos amplos que preveem, além da montagem de espetáculos, a realização de *workshops* e laboratórios.

Embora a obra de Heiner Müller já fosse do interesse de Polonini, o projeto de montagem de textos do dramaturgo, reunindo *Hamletmaschine*, *Medeamaterial* e *DDI*, só se materializou a partir do apoio concedido pelo SESC, em suas unidades de São Paulo (Pinheiros), Campinas e Rio de Janeiro. Tendo circulado por esses espaços entre 2007 e 2008, o projeto previa, além das apresentações, um extenso

programa de eventos paralelos. Diferentemente das montagens realizadas por Goya, que enfrentou visíveis restrições orçamentárias, o patrocínio de uma instituição como o SESC garantiu, no caso, as condições mínimas para a produção.

Em volume razoável, o material disponibilizado pelo encenador para as pesquisas incluía o registro audiovisual da montagem, além de todo o material de divulgação. No espaço de tempo a separar as montagens de Goya e de Polonini, é possível acompanhar o desenvolvimento e a profissionalização do mercado de produção cultural no Brasil. Mas a chamada alta cultura se mostra ainda dependente de mecanismos de apoio. Sem a subvenção assegurada, o projeto em sua totalidade dificilmente se viabilizaria.

Na montagem de Polonini, em que o texto é narrado em *off* pelo ator Paulo César Pereio, o corpo adquire um papel central. Wilson Sukorski, que já havia trabalhado com Paulo Goya em 1991, volta a se envolver com o texto de Müller. Sobre o palco se move um grupo de bailarinos, cujas evoluções interagem com os vídeos criados por Cristian Cancino e projetados em um telão ao fundo da cena. Carina Casuscelli desenvolve os figurinos com base no conceito de roupa-arte. A movimentação dos atores em cena obedece ao princípio da câmera lenta, já analisado como procedimento característico das criações de Robert Wilson.

Em nota incluída no programa do espetáculo, Polonini afirmou ter recorrido ao conceito de “material”, caro a Müller, “para incorporar outros elementos e referências, como Gordon Craig, Bob Wilson e o teatro-dança. Esses elementos pretendem auxiliar o intérprete na construção de movimentos e imagens que possam traduzir a condição humana na pós-contemporaneidade” (POLONINI, 2008). Ao tratar do conceito que Renato Cohen defendera na esteira de Beckett, vimos que a cena contemporânea corresponde a uma forma de consciência própria de nosso tempo. Também Polonini reconhece, na experiência contemporânea, uma especificidade histórica a demandar outras formas de representação. Assim, a reconfiguração da cena abre “espaço para que o espetáculo se processe na mente do espectador tornando-o coautor dessa obra aberta” (POLONINI, 2008).

PAULO GOYA: “SÃO PALAVRAS QUE ESTÃO ALI”

O QUE MOTIVOU AS ENCENAÇÕES

Com relação a esse texto, a primeira coisa que me chamou a atenção foi o tema das relações humanas. O filme de Hitchcock, *Os Pássaros*, sempre me tocou profundamente. É óbvio que na obra de Hitchcock o psicologismo é algo muito presente. Eu havia começado a minha carreira construindo personagens do ponto de vista stanislavskiano. Era muito interessante ver como você podia quebrar tudo isso, partir para uma coisa mais formal, onde a psicologia fosse algo que não contasse tanto.

Falando em termos literários, o estilo de Heiner Müller me interessa. Para mim as referências literárias indicadas por ele no texto publicado foram muito importantes. Fui imediatamente visitar o teatro Nô, fui reler a *Odisseia*. Havia também a necessidade de conceber um espetáculo que lidava com o problema do corpo do ator em um espaço.

Você fica tão extasiado diante de uma paisagem que aquilo causa um temor, porque mostra o quão pequenino você é. Também a simultaneidade me interessou: os três pontos de vista ao mesmo tempo (da mulher, do homem, do passarinho). Há também um elemento do teatro japonês, uma coisa cada vez mais simples em relação à cenografia, à iluminação, a tudo. É o próprio corpo do ator, pisando no chão do palco. Gosto da palavra francesa, *plateau*, a bandeja sobre a qual o ator se desloca e onde cria uma terceira dimensão.

AS DUAS MONTAGENS

Na França, o texto era todo dito por mim. O texto era interpretado: ora era o homem, ora a mulher. Isto pode ser isso, isto pode ser aquilo. Quem e em que momento diz isso? Onde estou neste determinado momento? Em que posição estou

quando digo isso? Como percebo isso e como o público percebe isso? Também era importante a relação entre o público e mim, nesse espaço.

Quanto à versão brasileira, eu estava voltando da Europa. Gostava do texto e tinha recebido a encomenda. Wilson Sukorski tinha vontade de fazer a música. Foi um simples encontro de vontades, de circunstâncias que nos permitiram recriar o texto dessa forma. Havia o texto misturado com música. Era algo semelhante a um recitativo numa ópera, que fica entre o texto cantado e o texto falado. Para aquela encenação, fiz um café concerto com Sukorski. Não se tratava de fazer uma montagem do texto, como eu havia feito na França. Era uma encomenda de um espetáculo para ser produzido em uma choperia. Os planos iniciais não deram certo, por conta de um problema de produção, mas acabamos levando o espetáculo a teatros em Campinas, Santos e São Paulo. Tudo acontece dentro de um palco convencional. A ideia ao fazer esse concerto de música nova era partir de *O Castelo dos Cárpatos*, de Júlio Verne, onde o personagem consegue aprisionar a imagem e a voz de uma soprano.

A vontade de refazer vinha novamente do interesse pelas relações entre esse homem e essa mulher. Aquela coisa magnífica, que volta sempre no texto: O que foi que aconteceu? Foi uma explosão atômica? Houve uma briga entre eles? O que rompeu em tudo isso? O que se pode constatar dessa imagem a ser descrita?

O FRAGMENTO COMO CRÍTICA AO PODER

Tenho aqui na porta do Casarão [Belvedere, em São Paulo] um verso de Brecht em que ele diz que toda história bem contada é porque foi mal compreendida. Heiner Müller também gostava muito dessa frase. Sempre desconfiei muito do que é muito bem contado. A coisa difícil, fragmentada do Heiner Müller é uma belíssima forma de você realmente mostrar que entendeu as coisas. Quando há uma história muito linear, com começo, meio e fim, acho que ela realmente foi mal contada, ou então, como aquela coisa do historiador e do rei, que sempre conta a história defendendo quem está no poder. Sinto que a obra do Müller é uma forma magnífica de você realmente fazer uma crítica ao poder. A grande preocupação dele também é essa. Tenho pensado muito no meu grande mestre, que foi o Barthes. Barthes, em

Aula, dizia que existia uma certa inocência da parte das pessoas em imaginar o poder como uma coisa única. Dizia que, na verdade, o poder era como um dragão, com milhões de cabeças e múltiplas facetas. Heiner Müller acreditava muito nessa guerra a ser empreendida contra o poder que quero contestar, o poder que quero denunciar. Acredito que o trabalho dos artistas seja ainda de levar o público à reflexão. Acho que Müller também pensava dessa forma.

O PAPEL DO CORPO

Vou citar o Barthes novamente. Ele dizia que o discurso do poder é marcado pela arrogância, porque ele faz com que aquele que ouve, que recebe aquele discurso, se sinta errando ou cometendo um crime. Então, a gente pensa: “É melhor ficar calado, pois se abrir minha boca vou criar um constrangimento naquele que recebe o meu discurso”. Através do corpo, você consegue criar um envolvimento amoroso e algo muito mais carinhoso. O corpo permite essa expressão. Você consegue, então, fugir desse discurso que talvez induzisse o outro em erro. Mais uma vez se colocam aquelas questões: “Mas é tão difícil! Do que ele está falando? Que história é essa que ele conta? O que quer dizer isso?”.

A coisa talvez seja um pouco mais fácil com relação a Beckett. Mas mesmo assim, quando você faz *Godot*, o público que está acostumado a ver novela fica assustado, não entende o que é isso. Se você coloca o corpo do ator no espaço, ele vai permitir uma leitura, um devaneio da parte do espectador.

LEVANDO O PÚBLICO À REFLEXÃO

Se a gente observar, em *DDI* a imagem surge como uma forma de você fazer crítica, de fazer a pessoa refletir. A ideia nesse texto é fazer com que haja infinitas imagens que são produzidas dentro da cabeça do espectador. Um dos meus professores do Conservatório em Paris, Pierre Debauche, sempre comparava a interpretação, o ato teatral, com um queijo suíço: algo cheio de buraquinhos. Ele dizia que o queijo tem gosto, tem sabor, tem perfume, tem textura, mas o capital na

história são os buracos que o queijo tem, porque os buracos são a imaginação do espectador. Se a gente imagina a interpretação como uma coisa compacta, onde nada mais entra, o espectador fica sentado ali e não recebe nada. Mesmo quando o espectador diz: “Mas eu não entendi nada! Do que você quer falar?” É muito divertido, porque é óbvio que aquilo provocou nele uma série de reações, que são esses buracos do queijo, que são magníficos. Em *DDI*, a gente imaginaria uma imagem completa, uma espécie de afresco, e na verdade não é isso o que acontece. Nisso o Heiner Müller é genial, porque quando diz que as nuvens estão suspensas, a gente já começa a imaginar uma coisa um pouco mambembe, com uma nuvem de papelão recortada, que vai se transformando numa explosão.

A COLABORAÇÃO NA TRADUÇÃO

Eu não conhecia a Christine [Roehrig], nem o Marcos [Renaux]. Eles me mostraram o texto e eu disse: “Mas não é nada disso!” Disse a eles que conhecia muito bem o texto em francês. Müller acompanhou de perto a tradução francesa. [Jean] Jourdheuil era muito amigo dele. Portanto, vocês têm que rever a tradução de vocês [risos]. Eu não sei alemão, mas tem aquela velha história: é muito difícil você descobrir a diferença entre arame, fio, barbante, corda etc., no texto. Mas eu sabia, por exemplo, que a cadeira quebrada só pode ser amarrada com barbante, porque se você puser “fio”, que dá uma ideia de coisa elétrica, e portanto de algo muito mais resistente, não há graça nenhuma. Mas, se a cadeira despedaçada estiver remendada com um pedaço de barbante de algodão, isso tem um significado capital. E aí, por exemplo, eu “impus” isso na tradução. Tanto a Christine quanto o Marcos aceitaram isso. Há pequenos detalhes que não conseguirei lembrar agora. Mas isto fica para a história: arame é arame, fio é fio, barbante é barbante. Então, assim aparece no texto publicado, essa marca Paulo Goya, fruto dessas minhas encheções de saco.

A VALORIZAÇÃO DO TEXTO

Isso tem me preocupado muito. Não sei se tem relação com a minha formação, com a minha idade. Uma vez, numa aula do Renato Janine Ribeiro, um aluno começou a dizer: “porque a nobreza”, “porque a realeza”, “porque a aristocracia”. Janine deu um berro e disse: “Isto aqui é um curso de Filosofia! Nobreza é nobreza, aristocracia é aristocracia”. Você não pode falar qualquer coisa. Aí está o meu grande problema atualmente com o teatro: as pessoas acham que podem encenar qualquer coisa. Deve existir um rigor na construção. Não é só por respeito à obra do Heiner Müller, mas há um rigor no trabalho do autor que você tem que respeitar, estudar. Esta semana me contaram que o Antunes pôs para fora um ator que não viera preparado para os ensaios. O ator também não sabia o que era “labareda”. Acho que a gente chegou a um nível de falta de cultura em que o ator não sabe o que significa “labareda”! Então, fica uma coisa muito complicada. Numa obra como a de Heiner Müller, você não pode priorizar a imagem sem dar o verdadeiro sentido àquilo que deu origem à imagem, que é o próprio discurso, porque afinal de contas a obra é uma coisa escrita. São palavras que estão ali.

LENERSON POLONINI:

“A OBRA DE MÜLLER OFERECE TOTAL LIBERDADE AO CRIADOR”

1. Em nota anexada ao texto, Heiner Müller menciona várias referências intertextuais: *Alceste* de Eurípedes, *Odisseia* de Homero, *Os Pássaros* de Hitchcock, *A Tempestade* de Shakespeare e a peça *Nô Kumasaka*. Em que medida essas relações intertextuais foram relevantes na concepção da montagem?

Essas referências foram importantes, mas me preocupei, principalmente, em imprimir uma leitura pessoal sobre a obra. *DDI*, para mim, é um texto aberto, denso, repleto de imagens, e trata de lados obscuros do ser humano. Tentei explorar aspectos que achava interessantes na obra, como, por exemplo, a ideia dos pássaros como personagens centrais, trabalhando as imagens a partir dessa perspectiva. Foi esse “clima” de suspense que mais me interessou e foi sublinhado pela voz em *off* de Paulo César Pereio.

2. *DDI* foi baseada numa ilustração de uma estudante de cenografia. Isso foi levado em consideração durante a preparação do espetáculo? Qual é a importância desse conhecimento prévio?

Curiosamente, só conheci a imagem uma semana antes da estreia do espetáculo. Durante o processo de montagem, fiquei pensando se seria importante ou não conhecer o desenho. No fim das contas, achei que foi melhor não ter conhecido antes, pois pude trabalhar com maior liberdade.

3. Heiner Müller ainda hoje é considerado um autor hermético. Mesmo assim, seus textos continuam sendo encenados ao redor do mundo. Como isso se explica?

Penso que Heiner Müller era um erudito e não hermético. São coisas completamente diferentes. Müller era um artista que tinha um conhecimento profundo de grandes autores e pensadores, e sobre o seu país. Colocou em seus textos lembranças de um período sombrio da história: a Segunda Guerra Mundial. É interessante notar como ele convive com essas lembranças e fantasmas, e como ele evoca personagens de épocas passadas. Isso aparece em textos como *Medeamaterial*,

Filoctetes, Hamlemaschine e Germania 3 – Fantasmas da Guerra no Homem Morto, peça esta que mostrava uma conversa entre Hitler e Stalin, só para citar alguns. Müller atuava como uma espécie de arqueólogo da História, revirava séculos e séculos na tentativa de chegar a uma possível compreensão de seu tempo, mas sempre projetando o futuro, mesmo que este fosse sombrio ou catastrófico. Fora isso, o autor propunha o conceito de material. Cada artista pode retrabalhar as suas peças da maneira que achar mais conveniente. A obra de Müller oferece total liberdade ao criador. Isso é revolucionário no teatro. Talvez isso explique porque ele é montado no mundo todo.

4. Para Heiner Müller, o texto deveria ser considerado apenas mais um elemento entre os envolvidos na concepção de um espetáculo. Qual foi o papel do texto na montagem?

O texto serviu para nós, da Cia. Nova de Teatro, como uma provocação. Precisávamos entender dessa forma, como um material que deveria ser atualizado. Ao mesmo tempo, aprendi bastante com os textos de Müller, carregados de referências a outros autores, citações históricas e com uma forte carga imagética.

5. O que a interação com um texto como *DDI* exige do ator?

Penso que o ator deve atuar da forma mais fria possível. Venho trabalhando assim nas minhas peças, partindo de uma ideia de ator-objeto, que se movimenta em um tempo bem lento, que pensa seu movimento em dança e o texto como música. Acho isso extremamente importante, pois abre a possibilidade para que o espectador processe a peça em suas mentes, porque o que ele vê é uma imagem e não algo que lhe é imposto.

6. *DDI* aborda, entre outras questões, a (in) traduzibilidade: imagem / verbo, tradição / contemporaneidade, imobilismo / movimento. Esse aspecto foi discutido no trabalho de preparação do espetáculo?

Sim, mas de certa forma essas questões já fazem parte do meu trabalho com a companhia. O mais difícil é discutir essas questões com os atores, pois são muito cerebrais. Com os bailarinos é diferente, porque a dança é bem mais livre do que o teatro.

7. A técnica do palimpsesto permeia a construção do texto. Heiner Müller chegou a afirmar que "descrever um quadro significa também cobri-lo com escrita". Que escrita cênica é possível sobrepor ao texto de *DDI*?

Por ser tratar de uma escrita, uma “descrição de imagem”, vejo na dança uma arte capaz de interpretar melhor o texto do que o teatro. Combinada com o texto, vídeo e outras mídias, a escrita corporal é capaz de provocar no espectador sensações muito mais interessantes.

8. Descrevendo *DDI*, Heiner Müller afirmou que "a estrutura do texto é que um quadro questiona o outro". Qual é o papel da encenação na construção de um sentido estável? Cabe ao encenador buscar ampliar a comunicabilidade da escrita do dramaturgo?

Cabe não só ao encenador, como organizador de ideias, mas também a toda a equipe envolvida na montagem. Foi assim no nosso espetáculo. Trabalhei com bailarinas e atores em *DDI*, partindo da ideia de criação de uma estrutura híbrida. Criei uma estrutura multimidiática, de forma que todas as linguagens tivessem o mesmo espaço. Valorizei a linguagem da música eletrônica de Wilson Sukorski, criando climas para a atuação e para as coreografias. O vídeo de Cristian Cancino, que atuava de forma abstrata, também teve um papel fundamental na montagem, bem como os figurinos de Carina Casuscelli, que assume o conceito de roupa-arte, reforçando a ideia de lidarmos com figuras, mais do que personagens. As imagens criadas a partir do texto na sala de ensaio, a voz em *off* e a combinação com outras mídias foram de extrema importância para atualização do texto de Müller.

DESCRIÇÃO DE IMAGEM⁷²

Uma paisagem entre estepe e savana, o céu de um azul prussiano, duas nuvens imensas flutuando lá dentro, como que unidas por esqueletos de arame, em todo caso de estrutura desconhecida, a maior, da esquerda, poderia ser um animal de borracha de um parque de diversões que se desgarrou de seu guia, ou um pedaço da Antártida em seu voo de regresso, no horizonte uma serra plana, à direita na paisagem uma árvore, num olhar mais preciso são três árvores altas distintas em forma de cogumelo, tronco com tronco, talvez de uma raiz, a casa no primeiro plano mais produto industrial que manual, provavelmente concreto: uma janela, uma porta, o telhado coberto com a folhagem da árvore em frente que cresce sobre a casa, ela pertence a uma outra espécie que o grupo de árvores no plano posterior, seu fruto é aparentemente comestível, ou próprio para envenenar convidados, uma taça de vidro sobre uma mesa de jardim, ainda meio na sombra da copa da árvore, oferece seis ou sete exemplares da fruta que se parece com limão, pela posição da mesa, uma peça grosseira de trabalho manual, as pernas cruzadas são troncos de bétula nova e tosca, pode-se concluir que o sol, ou seja o que for que lança luz sobre esse lugar, no momento da imagem está no zênite, pode ser que o SOL esteja lá sempre e NA ETERNIDADE: que ele se movimenta, não se pode provar pela imagem, as nuvens também, se é que são nuvens, flutuam talvez no lugar, o esqueleto de arame sua amarração numa tabuleta azul manchada com a tirânica inscrição CÉU, num galho de árvore um pássaro, a folhagem encobre sua identidade, pode ser um abutre ou um pavão ou um abutre com cabeça de pavão, olhar e bico apontados para uma mulher que domina a metade direita da imagem, sua cabeça divide as montanhas, o rosto é suave, muito jovem, o nariz longo demais, um inchaço na base, talvez de um soco, o olhar no chão, como se não pudesse esquecer uma imagem e ou não quisesse ver outra, o cabelo comprido de mechas, loiro ou cinza esbranquiçado, a luz dura não diferencia, a roupa um casaco de pele esburacado, cortado para ombros mais largos, sobre uma camisa fina e gasta, provavelmente de linho, da qual em certo ponto da manga direita desfiada e muito larga um frágil

⁷² Utiliza-se aqui a tradução realizada por Christine Roehrig e Marcos Renaux, que contaram com a colaboração do ator e encenador Paulo Goya. A fim de facilitar o acompanhamento da análise feita no capítulo 4, o início de cada segmento do texto aparece em negrito. Tais indicações não constam da edição brasileira publicada em livro.

antebraço ergue uma mão à altura do coração, ou seja do peito esquerdo, um gesto de defesa ou da língua dos surdos-mudos, a defesa vale um horror conhecido, o golpe empurrão estocada aconteceu, o tiro disparado, a ferida não sangra mais, a repetição cai no vazio, onde o pavor não tem lugar, o rosto da mulher torna-se legível, se a segunda suposição for correta, um rosto de rato, um anjo dos roedores, os maxilares moem cadáveres de palavras e detritos de fala, a manga esquerda do casaco dependurada em farrapos como após um acidente ou agressão de algo dilacerante, animal ou máquina, curioso que o braço não foi ferido, ou as manchas marrom na manga são sangue coagulado, o gesto da mão direita de dedos longos vale uma dor no ombro esquerdo, o braço tão solto dependurado na manga, porque ele está quebrado, ou uma ferida na carne o paralisou, o braço está cortado no pulso pela borda da imagem, a mão pode ser uma garra, um coto (talvez com sangue ressecado) ou um gancho, a mulher está até os joelhos sobre o nada, amputada pela borda da imagem, ou ela cresce do solo como o homem sai da casa e desaparece nele como o homem na casa, **até que a movimentação interminável** se instala, rompe o limite, o voo, o motor das raízes chovendo pedaços de terra e água subterrânea, visível a cada olhar, quando o olho VIU TUDO pestanejando se fecha sobre a imagem, entre árvore e mulher a única e grande janela toda aberta, a cortina esvoaçando para fora, a tempestade parece sair da casa, nas árvores nenhum sinal de vento, ou a mulher atrai a tempestade que esperava por ela na cinza da lareira, ou a chama com sua aparição, o que ou quem foi queimado, uma criança, uma outra mulher, um amante, ou a cinza é seu próprio verdadeiro resto, o corpo emprestado da profundidade dos cemitérios, o homem no vão da porta, o pé direito ainda meio na soleira, o esquerdo já firme sobre o chão marrom manchado de grama, ressecado por um sol desconhecido, com um punho de caçador na mão direita do braço esticado segura um pássaro, bem onde se arranca a asa, a mão esquerda, de dedos tortos e trêmulos muito longos, acaricia a plumagem que o medo da morte arrufou, o bico do pássaro rasgado num grito silencioso para o observador, mudo também para o pássaro na árvore, ele não se interessa por pássaros, o esqueleto de seu congênere na parede interna de veios negros, visível pelo quadrilátero da janela, que ele não pode ver de seu lugar na árvore, para ele não teria mensagem, o homem sorri, seu passo é cambaleante, um passo de dança, não se pode concluir se ele já viu a mulher, talvez seja cego, seu sorriso a cautela

dos cegos, ele vê com os pés, cada pedra que seu pé toca ri dele, ou o sorriso do assassino que vai ao trabalho, o que vai acontecer na mesa de pernas cruzadas com a fruteira cheia e o copo de vinho derrubado quebrado, onde ainda ondeia o resto de um líquido negro, que pingando sobre a mesa e além da borda se espalha sobre o chão embaixo da mesa e se abre em poças, a cadeira de espaldar alto à frente tem uma particularidade: suas quatro pernas estão amarradas a meia altura com um arame, como que a evitar que desabe, uma segunda cadeira está jogada à direita atrás da árvore, o espaldar quebrado, a proteção de arame só um Z, não um quadrilátero, talvez uma tentativa anterior de fixação, **que peso quebrou** a cadeira, desestabilizou a outra, um assassinato talvez, ou um ato sexual selvagem, ou os dois em um, o homem na cadeira, a mulher sobre ele, o membro dele em sua vagina, a mulher ainda carregada do peso da terra do túmulo de onde saiu para visitar o homem, da água subterrânea que seu casaco de pele escorre, seu movimento primeiro um balançar suave, depois um cavalgar impetuoso e progressivo, até que o orgasmo comprime as costas do homem contra o espaldar da cadeira, que cede estalando, as costas da mulher contra a quina da mesa derrubando o copo de vinho, a taça carregada de frutas desliza e, quando a mulher se lança para a frente, seus braços agarrando o homem, os braços dele sob o casaco de pele eles, ele no dela, ela cravada no pescoço dele, para quase na borda outra vez, junto com a mesa, ou a mulher na cadeira, o homem de pé atrás dela, polegar com polegar as mãos dele em volta do pescoço dela, como na brincadeira a princípio, só os dedos médios se tocam, então, quando a mulher se empina contra o espaldar da cadeira, finca as unhas nos músculos dos braços dele, as veias de seu pescoço e de sua testa saltam, sua cabeça se enche de sangue tingindo o rosto de vermelhoazul, suas pernas batem convulsivas no tampo da mesa, o copo de vinho entorna, a taça desliza, o estrangulador fecha o círculo, polegar com polegar, dedo com dedo, até que as mãos da mulher desabam dos braços dele e o leve estalar do pomo de adão ou da vértebra do pescoço indicam o final do trabalho, talvez agora, com o peso novamente morto, quando o homem recolher as mãos, o espaldar da cadeira ceda ou a mulher caia para a frente com o rosto vermelhoazul sobre o copo de vinho, de onde o líquido escuro, vinho ou sangue, procura seu caminho no chão, ou a sombra esfiapada no pescoço da mulher abaixo do queixo provém de um corte de faca, os fiapos o sangue seco da ferida da largura do pescoço, as mechas de

cabelo à direita do rosto também pretas de sangue incrustado, rastro do assassino canhoto na soleira da porta, sua faca escreve da direita para a esquerda, ele vai precisar dela outra vez, ela entufa o forro de seu casaco, quando o copo partido se forma dos cacos e a mulher se aproxima da mesa, o pescoço sem cicatriz, ou será a mulher, o anjo sedento, que abre a mordidas a goela do pássaro e derrama no copo o sangue de sua garganta aberta, o alimento dos mortos, a faca não é para o pássaro, o rosto do homem tem a cor do chão até a altura dos olhos, testa e mão visíveis, a outra esconde o cabo na plumagem, são brancas como papel, no trabalho ao ar livre ele parece usar luvas, por que não no momento da imagem, e algo como um chapéu contra o astro quente, que ilumina a paisagem e desbota suas cores, qual será seu trabalho, abstraindo o homicídio talvez diário da mulher talvez diariamente ressurreta, nessa paisagem animais só surgem como nuvens, não há mão que os agarre, o pássaro na árvore é a última reserva, um chamariz o captura, inútil arrancar a grama, o sol, talvez uma multiplicidade de SÓIS a queima, os frutos da árvore onde está o pássaro são rapidamente colhidos, teceram os dedos trêmulos do estrangulador a rede de aço em torno da cordilheira plana, de onde apenas um cume de montanha branco como papel ainda sobressai desprotegido, proteção contra o desmoronamento das pedras que se soltam do interior da terra nas caminhadas dos mortos, que são as pulsações furtivas do planeta a que a imagem se refere, proteção com alguma perspectiva talvez com o passar do tempo, quando o crescimento dos cemitérios, com o pequeno peso do provável assassino no umbral alcança seu limite, do pássaro na árvore rapidamente digerido, para seu esqueleto a parede tem lugar, ou o movimento dá a volta, quando todos estiverem mortos, o movimento dos túmulos na fúria da ressurreição, que expulsa as cobras da montanha, será a mulher de olhar furtivo e boca de ventosa uma MATA HARI do mundo subterrâneo, espiã que sonda as terras onde acontecerá a grande manobra, que cobre de carne os ossos famintos, a carne com pele, atravessada por veias que bebem o sangue do chão, as vísceras regressam do nada, ou o anjo está oco debaixo do vestido, porque a reserva de carne subtraída enterrada no chão não dá mais corpos, um DEDO PERVERSO que mortos seguram ao vento contra a polícia do céu, antecessora e NOIVA DO VENTO que estira o vento onde habitam os inimigos naturais da ressurreição da carne, ele sopra qual tempestade na armadilha, a seta da cortina aponta para a mulher, o assassino talvez também só um morto a

trabalho, o extermínio dos pássaros sua missão (secreta), o passo de dança indolente anuncia o fim próximo do trabalho, talvez a mulher já esteja em seu caminho de regresso ao chão, grávida da tempestade, do sêmen do renascimento da explosão da ossada, ossos e estilhaços e medula, a provisão ao vento marca a distância dos pedaços, dos quais talvez, após a migração do fôlego o terremoto os explode através da pele do planeta, o TODO se reúne, a fecundação do astro pelos seus mortos, o primeiro sinal as nuvens com o esqueleto de arame, que na verdade é feito de nervos, que cobrem os ossos, ou de teias de aranha de medula óssea, como a trança sem raízes visíveis que se arrasta para cima do bangalô e já ocupa todo seu interior até o teto, ou o emaranhado de arame das cadeiras, ou a rede que prega a cordilheira ao solo, **ou tudo é diferente, a rede de aço o humor de um lápis descuidado**, que nega a plástica das montanhas com um sombreado mal executado, talvez a arbitrariedade da composição siga um plano, a árvore sobre uma bandeja, as raízes cortadas, as árvores de outro tipo ao fundo são cogumelos de caule singularmente longos, vegetal de zona climática que não conhece árvores, como o bloco de cimento entrou na paisagem, nenhum vestígio de transporte ou veículo, EU FALEI PARA VOCÊ NÃO VOLTAR MORTO É MORTO, nenhum vestígio de arrasto marcado no solo, caído do CÉU, ou baixado com garra mecânica do ar respirável só pelos mortos e que é movida a partir de um ponto fixo no CÉU chamado além, é a cordilheira uma peça de museu, empréstimo de uma sala de exposições subterrânea, onde as montanhas são guardadas, porque em seu lugar natural impedem o voo rasante dos anjos, a imagem um arranjo experimental, a rudeza do esboço uma expressão do desprezo pelas cobaias homem, pássaro, mulher, a bomba sanguínea do homicídio diário, homem contra pássaro e mulher, mulher contra pássaro e homem, pássaro contra mulher e homem, abastece o planeta com combustível, sangue a tinta, que descreve em cores sua vida de papel, seu céu também ameaçado de anemia pela ressurreição da carne, procurado: o vão no escoamento, o outro no retomo do mesmo, o gaguejar no texto sem fala, o buraco na eternidade, o ERRO talvez redentor: olhar distraído do assassino quando examina o pescoço da vítima sobre a cadeira com as mãos, com o gume da faca, sobre o pássaro na árvore, no vazio da paisagem, hesitação perante o corte, o jato de sangue fecha os olhos, riso da mulher, que por um instante afrouxa o estrangulamento, faz tremer a mão com a faca, voo mergulho do pássaro, engodado

pelo brilho do gume, pouso sobre o crânio do homem, duas bicadas à direita e à esquerda, vertigem e urro dos cegos, sangue chispando no torvelinho da tempestade que procura a mulher, medo que o erro aconteça num piscar de olhos, a brecha de vista que se abre no tempo entre um olhar e outro, a esperança mora no gume de uma faca que com atenção crescente, logo fadiga, rota mais rápido, incertezas relampejantes na certeza do horror: **O HOMICÍDIO é uma troca de sexos**, ESTRANHO NO PRÓPRIO CORPO, a faca é a ferida, a nuca o machado, pertence ao plano a fiscalização falha, em que aparelho está presa a lente que suga as cores do olhar, em que órbita ocular está estirada a retina, quem OU O QUÊ pergunta pela imagem, MORAR NO ESPELHO, o homem com o passo de dança EU, meu túmulo seu rosto, EU a mulher com a ferida no pescoço, à direita e à esquerda nas mãos o pássaro partido, sangue na boca, EU o PÁSSARO, aquele que com a escrita de seu bico mostra ao assassino o caminho na noite, EU a tempestade gelada.

DESCRIÇÃO DE IMAGEM pode ser lida como um retoque em ALCESTE que cita a peça nô KUMASAKA, o 11. canto da ODISSEIA, os PÁSSAROS de Hitchcock e A TEMPESTADE de Shakespeare. O texto descreve uma paisagem vista de além-túmulo. A ação é livre, já que as sequências são passado, explosão de uma lembrança numa estrutura dramática morta.